4 vols. #56

LES ARTS DÉCORATIFS

LA TAPISSERIE

DE HAUTE ET BASSE LISSE

M 2

LES ARTS DÉCORATIFS

Cette nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

" LA GRAMMAIRE DES STYLES "

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

La Menuiserie d'Art, par Étienne Ausseur, professeur aux cours de la Chambre syndicale de Menuiserie.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond Subes, ferronnier d'Art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis Guimbaud.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume Janneau, administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Le Vitrail, par Félix Gaudin, peintre-verrier.

Paraîtront successivement :

Les Meubles (2 vol.), par Guillaume Janneau, administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Jardins, 1 vol.

La Céramique.

TYP. FIRMIN-DIDOT & C^ie^. — MESNIL (EURE). — 1928.

LES ARTS DÉCORATIFS

LA TAPISSERIE

DE HAUTE ET BASSE LISSE

PAR

LOUIS GUIMBAUD

Ouvrage orné de 34 illustrations

PARIS (VI^e^)
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER
3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

Copyright by R. Ducher, 1928.

LA TAPISSERIE
DE HAUTE ET BASSE LISSE

Chapitre Premier
TECHNIQUE ET TERMINOLOGIE

Les tissus sont formés en principe par l'entrecroisement de fils horizontaux, que l'on nomme *trame*, avec des fils verticaux, que l'on nomme *chaîne*.

La tapisserie de lisse est un tissu en laine, en soie, ou encore en laine et soie, dans lequel la trame, conduite par une main d'artiste, reproduit la perspective, le dessin, le modelé et le coloris d'un sujet donné.

Ce qui distingue le tapissier du tisserand, ce n'est ni le métier, ni l'outil, ni les matières employées : c'est l'initiative, le goût et le tour de main avec lesquels il tire de ses laines des effets de relief ou de coloration ; *le tapissier est un tisserand qui modèle et qui peint*. Il obéira donc à deux techniques : celle du tisserand et la sienne propre.

Technique du tisserand. — Deux cylindres en bois et parallèles, qu'on appelle *ensouples*, sont maintenus horizontalement à environ 1 m. 10 l'un de l'autre, par de solides traverses fixées au sol et reposant sur des montants que l'on nomme aussi le *bâti*.

Du premier cylindre, se déroulent en nappe les fils de la chaîne. Autour du second, s'enroule le tissu, au fur et à mesure de sa fabrication.

Il s'agit pour l'ouvrier d'entremêler aux fils verticaux, ainsi étalés devant lui, les fils horizontaux de la trame enroulés autour d'un petit instrument que les tisserands appellent *navette* et les tapissiers *broche*.

L'entrecroisement fil à fil serait trop long. Le tisserand trouve donc plus simple de diviser la nappe de la chaîne en deux nappes parallèles, la première comprenant les fils pairs, la seconde les fils impairs. Il opère cette séparation au moyen des *lisses*. Les lisses sont constituées par une série de bouclettes de fil, suspendues à deux lamelles de bois, et dans lesquelles ont été passés, un à un, tous les fils de la chaîne. Les lamelles sont placées sous les pieds de l'ouvrier. Une moitié des bouclettes reçoit les fils pairs et correspond à la première lamelle; l'autre moitié reçoit les fils impairs et correspond à la deuxième lamelle. En appuyant du pied (fig. 2) sur la lamelle qui commande les fils impairs, le tisserand soulève ces derniers. Il ouvre un passage à la navette chargée du fil de la trame. Ce fil une fois passé, il laisse retomber les fils impairs de la chaîne. Il obtient ainsi l'entrecroisement désiré.

Le tisserand nomme *duite*, le fil de la trame allant d'une lisière à l'autre. Il peut arriver que les *duites* ne soient pas suffisamment serrées les unes contre les autres. Le tisserand les tasse au moyen d'un peigne en ivoire ou en bois.

Technique du tapissier. — Au métier et aux outils du tisserand primitif, le tapissier n'a guère apporté qu'une seule modification. Il a créé la haute lisse.

Dans cette disposition du métier, les *ensouples* sont établies en hauteur, l'une au-dessus de l'autre, et reposent par suite, sur un bâti vertical assez élevé (fig. 1). Au lieu d'être horizontale la chaîne est verticale.

Les *lisses*, au lieu de pendre sous les fils de la chaîne, et, par conséquent au-dessous du tapissier, sont placées au-dessus de lui. De même, au lieu de correspondre à des lamelles

placées sous les pieds du tapissier, elles correspondent à de légers cylindres de bois. L'artiste ne se sert donc pas du pied, pour établir la séparation entre les fils pairs et impairs de la chaîne comme dans la basse lisse (fig. 2). Pareillement, au lieu d'apercevoir un modèle en dessous de lui, à travers

Face postérieure du métier (côté où se place l'ouvrier).

Métier vu de face (glace suspendue permettant de voir à travers la chaîne l'effet obtenu).

Fig. 1. — Métier de haute lisse. (*Londres, Musée Victoria et Albert.*)

les fils de la chaîne, il est obligé de le placer derrière lui et de se retourner pour le voir. Par contre, il n'a pas à retourner le métier, quand il veut regarder l'endroit de son œuvre. Toujours à travers les fils de la chaîne, il voit cet endroit, dans une petite glace parallèle à la chaîne (fig. 1).

Vers 1750, et dans certaines manufactures, la technique de la basse lisse a d'ailleurs fait des progrès sensibles :

D'une part, on a imaginé de remplacer le modèle peint,

placé sous les fils de la chaîne, par un simple calque. On a suspendu le modèle devant le tapissier. De la sorte le modèle ne subit aucune dégradation et l'artiste peut travailler dans le sens de l'original.

D'autre part, vers 1757, Vaucanson a inventé un métier de basse lisse dans lequel les ensouples sont montées sur pivot, de façon à pouvoir basculer et prendre, au besoin, la position verticale.

La haute et la basse lisses tirent donc leurs noms de la position des lisses par rapport à l'artiste. Sont-elles au-dessus de lui? C'est la haute lisse (fig. 1). Sont-elles en dessous? C'est la basse lisse (fig. 2).

Pratiquement, il est impossible de distinguer une tapisserie de haute lisse d'une tapisserie de basse lisse. Il semble même difficile d'accorder un avantage de commodité à l'un des deux procédés sur l'autre; suivant les régions, on voit employer l'un ou l'autre avec un égal succès; de grandes manufactures, comme celle des Gobelins, ont parfois admis les deux métiers dans le même temps.

Actuellement, aux Gobelins, les artistes travaillent en haute lisse. A Beauvais, Aubusson et Felletin, ils ne connaissent que la basse.

Il reste à nous demander comment le tapissier fait œuvre d'artiste, là où le tisserand primitif n'a jamais fait qu'une besogne de manœuvrier.

Dans l'opération du tissage, tout est machinal : chaque *duite* ressemble à la *duite* précédente et représente une ligne du livre uniforme que sera le tissu.

Dans la tapisserie, au contraire, tout va devenir intelligence et diversité. A un travail impersonnel, va succéder un effort d'analyse et d'initiative.

D'analyse, parce que chaque parcelle du modèle à traduire en laine sera l'objet d'une étude et d'une exécution séparées.

D'initiative, parce que cette exécution dépend tout entière du tapissier.

Il faut d'abord qu'à chaque instant, il change de laine et choisisse la nuance ou le ton appropriés. Le choix des laines

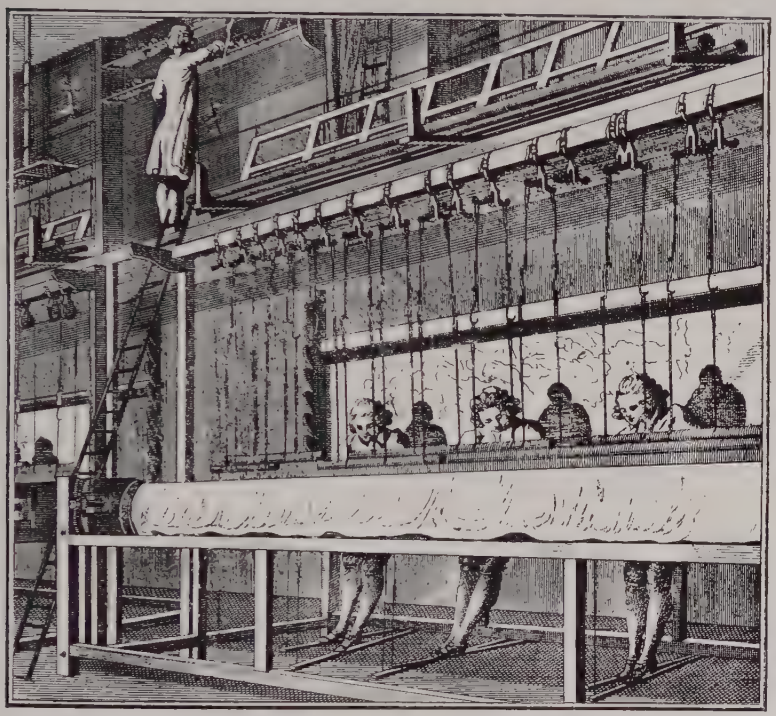


Fig. 2. — Métier de basse lisse (Estampe du XVIII[e] siècle).

étalées à sa portée sur des centaines de broches, constitue un travail aussi délicat que le mélange des couleurs sur la palette du peintre : les broches, voilà la palette du tapissier.

Il faut ensuite qu'il fasse du modelé, qu'il donne à sa peinture en laine tantôt du relief et tantôt de la profondeur.

Ici encore, tout dépend de son discernement et de son habi-

leté, puisqu'en tapisserie, le relief est obtenu au moyen de *hachures,* alors qu'en peinture ou en sculpture, il dépend de *passages* presque insensibles.

Il faut enfin que le tapissier se préoccupe de l'effet décoratif et qu'il soit, par suite, un simplificateur. D'un modèle trop compliqué, il ne doit pas hésiter à tirer une œuvre claire; d'un modèle trop nuancé, il est obligé bien souvent de ne garder que les heurts, les heureux contrastes; d'un modèle dans lequel sont étudiés et indiqués tous les plans successifs, il est contraint de ne retenir que deux ou trois plans nettement distincts.

Il a donc constamment sous les yeux ou à sa portée le modèle peint dont il s'inspire et dont il a reproduit, à l'encre, un schéma très élémentaire sur la nappe de la chaîne. Il a sous la main de multiples broches chargées de laines diverses. Des yeux, il consulte son modèle ou la partie achevée de son ouvrage; de la main, il choisit et tisse les laines; il tasse les duites, tantôt avec la pointe de sa broche, tantôt avec un peigne d'ivoire. Son talent est fait de patience attentive et de minutie intelligente.

Le rendement est en conséquence : un mètre carré de tapisserie des Gobelins ou de Beauvais coûte, en moyenne, un an de travail à un bon artiste.

Voici quelques termes qu'il est indispensable de connaître, quand on veut étudier la tapisserie de lisse :

On nomme *relais,* les vides ou fentes qui se produisent, aux changements de couleur, dans une tapisserie, ou encore, les solutions de continuité, qui existent nécessairement au point de jonction de deux parties de tapisserie exécutées par deux artistes différents.

On appelle *rentraiture,* l'opération qui consiste à dissimuler les relais au moyen de coutures faites à l'aiguille.

Parfois le *relai* et la *rentraiture* sont volontaires : ils cons-

tituent un artifice habile et propre à accentuer tel ou tel contour.

Par extension, le mot *rentraiture* s'applique aussi à la réparation des tapisseries anciennes au moyen d'une aiguille qui

Fig. 3. — Verdure du XVIII[e] siècle.
(*Musée des Arts décoratifs à Paris.*)

reconstitue, tour à tour, la chaîne et la trame déchirées.

Une *verdure* est une tapisserie dans laquelle les êtres vivants, hommes ou animaux, deviennent l'accessoire, tandis que le paysage formé d'arbres et de feuillages, devient le principal (fig. 3). Il existe même des verdures exclusivement composées de feuillages et de fleurs, sans êtres vivants d'aucune sorte.

Une *tapisserie à écriteaux* est une tapisserie dont le sujet ou le sens moral est indiqué en lettres gothiques dans des écriteaux tissés et ménagés de loin en loin.

Une *tapisserie à semis* est une tapisserie dont le fond uni est semé de mille fleurettes.

Une *tapisserie aux armes,* est celle qui porte en son milieu, comme motif principal, les armes de son premier propriétaire.

Une *chancellerie* est une tapisserie aux armes de France, dont nos rois faisaient cadeau à leur chancelier à son entrée en fonctions.

On désigne sous le nom de *tenture,* l'ensemble des tapisseries de lisse se rapportant au même sujet. On dit, par exemple : *La tenture d'Esther.*

Il ne faut pas confondre les *tentures* avec les *suites :* Une *suite* ne comprend qu'une seule pièce qu'on a répétée plusieurs fois. C'est ainsi qu'en parlant de la « Portière des Renommées » de Le Brun qui a été reproduite soixante-douze fois et qui consiste en une seule tapisserie, on dira *la suite* de la « Portière des Renommées » et non pas : *la tenture.*

Chapitre II

LA TAPISSERIE AU MOYEN AGE

Les tapissiers étaient presque toujours groupés dans des villes et principalement dans celles de Flandre, de l'Artois et de l'Ile-de-France. Jusqu'à la guerre de Cent ans, leur véritable capitale fut Paris. Au long de la guerre de Cent ans, ils remontèrent jusqu'à Arras[1] qui appartenait aux ducs de Bourgogne; après le sac d'Arras par Louis XI, en 1447,

1. Au Moyen Age, on désignait les belles tapisseries sous le nom d'*arazzi.* Actuellement les tapissiers de haute lisse se disent en italien des *arazzieri.*

ils firent de la Flandre une métropole.

Ils travaillaient en famille et se succédaient de père en fils. Dans une petite ville comme Audenarde, à la fin du XV^e^ siècle, la tapisserie n'occupait pas moins de 14.000 artisans. Ce chiffre

Fig. 4. — TENTURE DE L'APOCALYPSE : LES ROIS DÉPOSANT LEUR COURONNE AUX PIEDS DE JÉSUS (MODÈLE D'HENNEQUIN DIT JEAN DE BRUGES. ATELIER PARISIEN DE NICOLAS BATAILLE (XIV^e^ SIECLE).

(*Musée d'Art religieux. Ancien archevéché d'Angers.*)

Durant tout le Moyen Age, on constata une étroite parenté entre les enluminures des manuscrits et les tapisseries. Ce sont les mêmes personnages juxtaposés en s'étageant, la même absence de perspective, le même réalisme des expressions. Cette tenture est une des plus anciennes tapisseries de haute lisse.

permet de supposer quelle était la population artistique des centres de fabrication les plus importants tels que Paris, Arras, Tournai, Bruges, Valenciennes, Gand, Bruxelles, etc.

La plupart des tapissiers, étaient aussi d'excellents teintu-

riers. Ils ne connaissaient guère qu'une douzaine de tons, seize au plus. Mais la conscience et l'extrême habileté avec lesquelles ils tiraient ces tons de substances végétales, la manière dont ils les incorporaient à la laine, n'ont pas peu contribué au succès de leur esthétique et de leurs œuvres.

Les matières employées étaient les laines, la soie, les fils d'or et d'argent. Les laines étaient picardes; on les appelait, *le fin fil d'Arras;* la soie venait d'Italie; le fil d'or était qualifié *or de Chypre.*

Les sujets n'étaient pas laissés au libre choix de l'artiste. Ils lui étaient imposés par l'auteur de la commande. Cet auteur ajoutait souvent à l'indication du sujet un programme d'exécution, portant sur la dimension des pièces à tisser, le choix des épisodes à traiter, au besoin même le nombre, l'attitude, le vêtement des personnages, dans chaque épisode. A défaut de programme, l'artiste recevait parfois, en dépôt, quelque livre enrichi de miniatures. Il ne lui restait alors qu'à faire établir des cartons, par un peintre, d'après ces miniatures.

Il existait une étroite solidarité entre le tapissier et le peintre de cartons. Le peintre se préoccupait de la matière dans laquelle serait traduite sa conception décorative. Il exigeait que le tapissier lui apportât des échantillons de tous les tons dont il disposait. Il établissait son carton en conséquence. Cette liaison n'a pas été une des moindres causes de la beauté des tapisseries au Moyen Age. Elle forçait le peintre à simplifier son œuvre et à la mettre à portée du traducteur en laine. Elle obligeait ce dernier à suivre les directions du peintre, pour tout ce qui était composition, dessin et modelé.

Presque tous les sujets furent d'abord empruntés aux deux Testaments, puis aux livres apocryphes de l'histoire sacrée et de la vie des Saints, par exemple, *la Légende dorée.* Chaque

épisode du sujet se déroule sur un fond d'architecture, plus ou moins compliqué, parfois aussi sur un fond uni, bleu ou rouge. Les vêtements de Dieu, du Christ, de la Vierge, des

Fig. 5. — Le couronnement de la vierge. Parement de rétable en haute lisse et relevé d'or et de soie. Ateliers des flandres (xv^e^ siècle).
(*Trésor de la cathédrale de Sens.*)

Une des plus belles tapisseries du Moyen Age et une des plus riches (or, argent, soie). Finesse merveilleuse d'exécution. Extraordinaire fraîcheur de coloris.

Apôtres et des Saints, furent des vêtements de convention, empruntés peut-être aux enluminures (fig. 4). Les comparses portèrent les costumes du temps, et ce n'est pas là, certes, un des moindres charmes de la tapisserie gothique, si vivante,

si pittoresque et si instructive.

Les sujets civils apparaissent à la fin du XIV^e^ siècle. Ils sont charmants, mais peu variés. A l'origine, ils se composent tout uniment de seigneurs ou dames, représentés un à un et de face sur un fond uni ou un semis de fleurettes. Peu à peu, comme dans la peinture primitive, des groupements sont essayés : le concert, la collation, le bal, la chasse, les bergers et les bergères. Ces groupements ne comportent pas de perspective, ou bien, la perspective en est timide et maladroite. Le tapissier gothique ne s'est élevé que très tard, et assez mal, à l'exécution d'un paysage. Avec le XV^e^ siècle, naissent les sujets moraux et les sujets païens. Les premiers s'inspirent des *dicts, moralités et soties* alors si à la mode. Les seconds entrent dans l'art décoratif à la faveur de l'ivresse que procure aux esprits la traduction des manuscrits grecs ou latins. A la même époque, naissent aussi les *verdures* et les *semis*. Les premières se composent le plus souvent de feuillages (fig. 3); les seconds, de feuillages ou de gazons semés de fleurettes.

Enfin, de très bonne heure, et bien avant Louis XIV, les rois et les princes souverains eurent l'idée de faire revivre, en tapisserie, leurs batailles, leurs tournois, leurs chasses, etc... A la limite du Moyen Age et de la Renaissance, Charles-Quint poussa même le souci de sa gloire jusqu'à faire tisser des cartes géographiques représentant les différentes parties de son empire.

Tapisseries célèbres. — Que reste-t-il aujourd'hui de toutes ces richesses? Très peu de pièces datant du XIV^e^ siècle; quelques pièces intéressantes datant des trois premiers quarts du XV^e^ siècle; un assez grand nombre d'admirables tentures, datant de la fin du XV^e^ siècle et du commencement du XVI^e^ siècle.

XIV^e^ *siècle :* La vaste tenture de l'*Apocalypse* appartient à

la cathédrale d'Angers. Elle a été commandée par le duc Louis d'Anjou, frère de Charles V, au tapissier parisien,

Fig. 6. — Tenture de la piscine probatique datée de 1385.
Atelier de Bruges (XV^e^ siècle).
(*Musée du Louvre.*)

Au Moyen Age, de même que les enlumineurs, les peintres fournissaient des modèles aux tapissiers. Ici, la ressemblance avec un tableau du peintre Memling est frappante : même style des figures, même composition touffue à multiples personnages, même encadrement architectural. La ligne d'horizon est placée très haut comme dans la plupart des tapisseries du Moyen Age.

Nicolas Bataille, qui travaillait entre 1360 et 1400. Jean de Bruges, peintre du roi, a établi les cartons en utilisant un manuscrit à miniatures que Charles V lui avait prêté. Cette

tenture ne comprend pas moins de cinq panneaux, mesurant chacun 25 mètres de long sur 5 mètres de hauteur, avec chacun vingt-cinq tableaux ou épisodes (fig. 4).

XV^e^ *siècle :* Il faut citer parmi les tentures qui nous restent : *la Vie de saint Piat et de saint Eleuthère* (cathédrale de Tournai), *César passant le Rubicon* (musée de Berne), *la Bataille de Roosebecke* (musée de Cluny), *la Présentation au Temple* (musée des Gobelins), *l'Histoire de Clovis* (cathédrale de Reims).

Fin du XV^e^ *et commencement du* XVI^e^ *siècle : l'Annonciation* (musée des Gobelins), *le Couronnement de la Vierge* (musée du Louvre), *la Dame à la Licorne* (musée de Cluny), *l'Adoration des Mages, le Couronnement de la Vierge* (cathédrale de Sens) (fig. 5), *la Vie de la Vierge,* (cathédrale de Beaune), *la Vie du Christ* (église de la Chaise-Dieu), *la Vie de saint Florent* (église Saint-Pierre, à Saumur), *l'Histoire de saint Étienne* (musée de Cluny), *l'Histoire de la Vierge et de Jésus-Christ* (cathédrale d'Aix en Provence), *la Piscine Probatique* (musée du Louvre) (fig. 6).

Chapitre III

AU TEMPS DE LA RENAISSANCE

L'apport de la Renaissance, en matière de tapisserie, comme dans presque tous les autres arts, doit être caractérisé d'un mot : *l'italianisme*. Dès le premier tiers du XVI^e^ siècle, l'imitation du goût, des idées et des procédés italiens a commencé de transformer la condition des artistes. A l'esthétique médiévale, *l'italianisme* a ensuite substitué une esthétique nouvelle et qui tendait à rapprocher étroitement la tapisserie de la peinture.

Condition des artistes. — Au début du XVI^e^ siècle et à la

suite du sac d'Arras par Louis XI, Bruxelles et la Flandre sont devenus le principal centre de production. La condition des tapissiers est toujours libre, et, comme leurs aînés, ils s'attachent à l'atelier familial, qu'ils se transmettent de père en

Photo Anderson.

Fig. 7. — Saint paul et saint barnabé. Tapisserie faisant partie de la tenture. de 10 pièces intitulée : les actes des apotres. Carton de raphael en 1514. Ateliers de van aelst a bruxelles (1516-1519).

(*Musée du Vatican à Rome* (XVI^e^ *siècle*). *Cathédrale de Beauvais* (XVII^e^ *siècle*).

Le premier exemple de tapisserie flamande d'après un carton italien. Perfection du dessin Ampleur de la composition. Science supérieure du groupement. Bordure latérale imitant les « grotesques » des Loges du Vatican. Bordure inférieure imitant un bas-relief.

fils. Mais la Flandre est sous la domination espagnole. Les souverains espagnols n'ont pas manqué d'entendre parler du mécénat, tel que le pratiquaient leurs cousins d'Italie. Dès 1528, Charles-Quint entreprend donc de protéger les tapissiers des Flandres. Il institue, à leur profit, un monopole de fabrication et décrète en faveur d'Anvers et de Berg-op-Zoom,

un monopole de courtage et de vente. Vers 1530, François Ier fait mieux : s'inspirant des exemples donnés à Mantoue et à Ferrare, par les Gonzague et les d'Este, il crée, à Fontainebleau, la première manufacture royale de tapisserie. Un trésorier de France, Babou de La Bourdaisière, en est le surintendant, c'est-à-dire l'administrateur.

Un grand artiste italien le Primatice en est le directeur technique et l'animateur. La création subsiste sous Henri II. Elle disparaît vers 1560.

Matières employées. — Les matières employées sont toujours, à la base, la laine : par surcroît et besoin de luxe, la soie, le fil d'or, le fil d'argent.

Les tapissiers flamands continuent d'être leurs propres teinturiers. Ils savent préparer les tons que connaissaient leurs devanciers français ou picards. Toutefois, il ont surtout affectionné le jaune verdâtre et l'ont affecté à tous les sujets. C'est lui qui donne, à beaucoup de leurs œuvres, l'apparence de verdures historiées de grands personnages.

Choix des sujets. Établissement des modèles. — De 1475 jusqu'en 1515, les tapissiers de Bruxelles suivent les traditions du Moyen Age, et nous n'avons pas hésité, au chapitre précédent, à ranger leurs premières œuvres, parmi les très nombreuses et très belles productions de l'époque gothique. Leur technique consiste toujours dans une composition simplifiée, parfois élégante, une entente parfaite du modelé, une grande chaleur du coloris. La liaison entre l'auteur des cartons et le tapissier demeure étroite. Tous les deux communient, suivant un même rite, dans le même culte : la religion de la vie.

En 1515, le pape Léon X eut l'idée de confronter cet art des tapissiers flamands avec le génie de Raphaël, auquel il commanda la fameuse suite de cartons intitulée *les Actes des Apôtres* (fig. 8). Il l'envoya à Bruxelles chez un tapissier souvent employé par Philippe le Beau : Pierre d'Enghien, dit

Photo Giraudon.

APPARITION DU CHRIST A MADELEINE.
ATELIERS FLAMANDS. DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE.
(*Musée du Louvre.*)

Exemple de l'évolution de la tapisserie au début du XVI[e] siècle. L'art du Moyen Age persiste et se traduit ici par le hanchement du Christ, par ses gestes étriqués, par la ligne d'horizon placée très haut; mais voici la Renaissance avec une composition allégée de tous les détails qui encombraient les tapisseries gothiques, avec l'intérêt concentré sur quelques figures, avec des bordures en « arabesques ».

Van Aelst. Cette tenture fut aussitôt mise sur le métier; on la termina en 1519. D'un bout de l'Europe à l'autre, elle souleva un cri d'enthousiasme. Presque tous les souverains en commandèrent des répliques, que l'on voit aujourd'hui au musée du Vatican à Rome, au palais royal de Madrid, aux musées de Dresde, de Berlin, de Vienne, à la cathédrale de Lorette. A partir de cet événement, les cartons seront demandés à des peintres. L'inspiration du tapissier sera indirecte, au lieu d'être directe. Une imitation plus ou moins servile des ouvrages de peinture, remplacera l'heureuse liberté avec laquelle le tapissier interprétait naguère la nature, la vie et sa propre fantaisie.

A l'école du peintre décorateur, le tapissier apprendra aussi la mythologie : plus de pittoresque, ni de naïveté, plus de scènes empruntées à l'existence contemporaine; partout des *Vertumne et Pomone* (palais royal de Madrid), des *Histoires de Vulcain* (château de La Roche-Guyon), des *Histoires de Psyché* (châteaux de Pau et de Fontainebleau).

Même quand il quitte l'Olympe pour la terre, il ne renonce ni aux personnages considérables, ni aux grands événements. Une certaine éloquence l'anime; il devient facilement épique : *Romulus et Rémus* (musée de Bruxelles), *Scipion l'Africain*, *Jules César*, ressuscitent sous sa broche.

Cette introduction de la grande peinture dans la tapisserie a été souvent considérée comme une intrusion, Jules Guiffrey écrit même, comme « un malheur ».

Il y a là quelque sévérité. Partis de la *décoration*, on ne voit pas pourquoi des peintres, comme Raphaël, se seraient interdit la tapisserie, c'est-à-dire une partie de la décoration. Au lieu de déplorer ce que la tapisserie a perdu au XVI^e^ siècle en s'associant à la grande peinture, mieux vaudrait peut-être se demander ce qu'elle a gagné : elle a pris, sans aucun doute, une leçon de composition; beaucoup de gothiques savaient

composer et d'autres ne l'ont pas su. Ils ont entassé les personnages; ils n'ont redouté ni la confusion, ni même le tumulte des images. Avec les hommes de la Renaissance, l'ordre et la clarté deviennent de rigueur.

Fig. 8. — Chasses de maximilien appelées aussi les belles chasses de guise. Tenture de 12 pièces. Cartons de van orley. Ateliers de bruxelles (XVI^e siècle).

(*Musée du Louvre : suite du* XVI^e *siècle. Musée de Chantilly : suite du* XVII^e *siècle. Palais de Fontainebleau : Salon François I^er, suite du* XVII^e *siècle.*)

Réaction contre l'italianisme envahissant : plus de scènes mythologiques ou historiques, mais des compositions réalistes avec reproduction fidèle des types et des costumes du temps.

La tapisserie a ensuite appris l'art de construire un paysage naturel, au troisième plan de chaque pièce, comme on peut le voir dans la tenture du Louvre, *Apparition du Christ à Madeleine* (pl. I). Elle s'est enrichie de vastes bordures; elle a connu cette sorte d'opulence avec laquelle tout un monde de fleurs,

de fruits, d'oiseaux et d'enfants fait valoir le sujet principal. Elle a ajouté enfin aux anciens motifs, les deux éléments si précieux que Raphaël et ses élèves venaient d'introduire dans la décoration : l'arabesque et le grotesque. On vante la manière dont ces éléments ont été utilisés à Beauvais, au XVIII[e] siècle ; pourquoi ne pas reconnaître que, dès le XVI[e] siècle, la tapisserie les emprunta à la peinture ?

Artistes et tentures célèbres. — Au nom de Pierre d'Enghien, dit Van Aelst, auteur des *Actes des Apôtres*, il convient de joindre les noms de Geubels, Layniers, Pierre et Guillaume de Pannemaker, J. Raës, J. Pissonnier, etc. Tous ont vécu à Bruxelles, ou dans les Flandres, pendant les trois premiers quarts du XVI[e] siècle.

A la tenture des *Actes des Apôtres*, il faut ajouter, parmi les tentures célèbres de cette époque, celle de *Scipion l'Africain* (palais royal de Madrid) dont les cartons étaient de Jules Romain, celle des *Chasses de Maximilien* (musée du Louvre et musée Condé à Chantilly) dont les cartons étaient de Van Orley (fig. 8), celle de la *Conquête de Tunis* (musée de Madrid).

Un certain nombre de cathédrales conservent des tapisseries d'origine française du XVI[e] siècle. Au Mans : Vie de saint Gervais ; à Auxerre : Histoire de saint Étienne ; à Angers : Vie de saint Saturnin ; à Saumur, Saint-Pierre : Vie de saint Florent, Vie de saint Pierre.

Chapitre IV

LES ATELIERS DE PARIS SOUS HENRI IV, LOUIS XIII ET LA MINORITÉ DE LOUIS XIV

Vers la fin du XVI[e] siècle, l'enthousiasme soulevé par les tapisseries coûtait fort cher à notre pays. L'or français s'en allait en tentures des Flandres comme il s'en allait en dentelles de

Venise ou soieries de Damas. Il contribuait à enrichir nos ennemis, les Espagnols maîtres des Flandres.

Henri IV, Richelieu et Mazarin furent successivement les

Fig. 9. — Moïse sauvé des eaux. Carton de simon vouet. Ateliers du louvre. Premier tiers du xvii^{e} siècle. (*Musée du Louvre.*)

Très grande puissance décorative. Magnifiques bordures faisant ressortir la composition. Splendeur du paysage digne de Véronèse. Dans l'ensemble, italianisme modifié avec le goût français.

auteurs d'une politique de protection consistant : 1° à attirer en France les artistes ou artisans capables de fabriquer les œuvres d'art qui nous rendaient tributaires de l'étranger; 2° à les retenir au moyen de privilèges.

Dès son arrivée en France, le tapissier est anobli, logé,

exempté de tailles et de subsides, et traité dans tous les actes de *commensal et domestique de la maison du Roi.*

Le monopole de la fabrication est consenti à tous les tapissiers résidant en France, sous la protection du Roi. La défense d'importer est édictée.

Tel fut sous Henri IV, le sort de François de La Planche et Marc de Coomans, au faubourg Saint-Marcel (1601), de Maurice Dubout et Girard Laurent, aux galeries du Louvre (1607) et, sous Louis XIII, de Raphaël de Coomans, rue de la Chaise (1630).

Établissement des cartons. — Les cartons sont établis, aux frais du roi par ses *peintres ordinaires*. Ceux-ci sont presque tous allés en Italie. Ils en sont revenus décorateurs. On trouve naturel de leur confier la haute direction des commandes royales.

De 1600 à 1640, Lerembert est nommé *peintre du Roi, pour les tapisseries*. Les autres n'ont plus qu'à suivre, et ils suivent, depuis Fréminet, Dubois, Laurent Guyot, Antoine Caron, Michel Corneille, Toussaint Dubreuil, jusqu'à Simon Vouët, Eustache Lesueur, Le Poussin, Sébastien Bourdon et Philippe de Champaigne. Les sujets traités continuent d'être mythologiques ou religieux.

Matières employées. — La protection organisée en faveur des tapissiers s'étendit bientôt aux matières premières qui leur étaient nécessaires. Il fut stipulé qu'ils emploieraient exclusivement les soies de Lyon, les laines du Berry, de l'Auvergne et du Languedoc. Seuls, les fils d'or et d'argent demeurèrent de provenance étrangère.

De quelques tentures. — La production des ateliers parisiens, entre 1601 et 1664, paraît avoir été intense. Parmi les tentures qui subsistent, nous citerons, *l'Histoire d'Artémise* (musée du Louvre) d'après Lerembert et Antoine Caron, *l'Histoire de Diane* (château d'Anet et musée de Rouen)

d'après Toussaint Dubreuil, *l'Histoire de Jephté* (palais de l'Élysée) et *Moïse sauvé des eaux* (musée du Louvre) d'après Simon Vouët (fig. 9), *l'Histoire de Constantin* (Garde-Meuble) d'après Rubens.

A la faveur de la prospérité dont la tapisserie a joui en France, de 1590 à 1660, il se forma des ateliers provinciaux : l'un d'eux est célèbre; c'est celui de Maincy qu'organisa Nicolas Fouquet, près de son château, à Vaux-le-Vicomte, en 1559. Il en confia la direction à un jeune peintre, fraîchement revenu d'Italie, Charles Le Brun. C'est à Maincy que cet artiste fit commencer plusieurs tentures qu'il terminera bientôt aux Gobelins.

Chapitre V

LA TAPISSERIE AU XVII[e] SIÈCLE. — LES GOBELINS

Colbert, lui aussi, voulait retenir en France l'or français. Par ailleurs, il se faisait la plus haute idée des beaux-arts, dans une patrie bien organisée. Ils témoignent éloquemment, disait-il, de la prospérité générale. Un roi sage doit les favoriser; à leur tour, ils doivent exalter la puissance du monarque; leur mission est de lui rendre en éclat ce qu'ils ont reçu de lui en bienfaits. Dans ces sentiments, Colbert donna aux tapissiers, une maison, un statut, une direction et une discipline.

La maison. — La maison, ce furent les Gobelins. Elle tirait son nom d'une ancienne teinturerie, installée sur les bords de la Bièvre, au faubourg Saint-Marcel, et appartenant à une famille de teinturiers, la famille Gobelin. Dans ces bâtiments modestes et qui s'étendaient de la Bièvre à la rue des Gobelins actuelle, Henri IV avait installé naguère François de La Planche et Marc de Coomans. Dès 1662, Colbert arrête de

les agrandir, et d'y organiser une véritable *usine* d'art décoratif sous le titre de *Manufacture royale des meubles de la couronne*. De 1662 à 1667, il procède aux acquisitions successives qui donnèrent à la maison son périmètre d'aujourd'hui. En 1667, il y appelle, à côté des tapissiers, des sculpteurs, des peintres, des ébénistes, des bronziers, des orfèvres, des mosaïstes. En même temps, il leur accorde un *statut*.

Le statut. — La condition des artistes tapissiers demeure à peu près la même qu'au temps de Henri IV. Ils sont des entrepreneurs protégés par le roi.

Voilà ce que Colbert exigeait par écrit. Voici ce qu'il sous-entendait : un esprit de corps, une doctrine artistique, un concert des talents et des volontés, qui fissent des Gobelins une maison exclusivement occupée à célébrer, à orner, à faire resplendir la gloire du roi. Ce résultat, le grand ministre l'obtint par une troisième mesure, la plus difficile à appliquer, et qui fut l'unité de direction.

La direction. — Il mit à la tête des Gobelins, un seul maître, doté de pleins pouvoirs, et chargé par suite, de recruter les artistes, de leur fournir des modèles, de choisir les matières premières, de veiller à l'exécution des objets d'art, mieux encore, de s'entendre avec les architectes du roi, pour que les ouvrages décoratifs conçus et fabriqués au faubourg Saint-Marcel fussent à l'échelle du Louvre, de Versailles, ou de Trianon.

Pour une tâche aussi complexe, il fallait un homme de premier plan, également habile dans l'art d'administrer et dans l'art de peindre : Colbert eut le bonheur de rencontrer et l'esprit de choisir Charles Le Brun.

En 1667, Le Brun comptait quarante-huit ans. Au sortir de l'atelier de Simon Vouët, il était allé en Italie, comme presque tous les peintres de son temps. Ayant tour à tour beaucoup écouté le Poussin et beaucoup copié Raphaël, il était

revenu avec un talent d'une souplesse extraordinaire et qui faisait de lui un artiste prêt à tout : dessin, sculpture, peinture d'histoire, peinture de portraits, peinture de paysages, décoration, plafonnement, mobilier.

Avec cela, la plus belle des consciences morales, une foi solide, l'idée arrêtée que le bonheur est de servir son Dieu, son pays et son roi, et que, dans une si belle servitude, l'art lui-même s'honore d'être un moyen plutôt qu'une fin.

Colbert l'installa aux Gobelins, en 1664. Voyons comment Le Brun imposa aux tapissiers l'unité de vues, la bonne entente, l'harmonie qui constituent proprement la discipline d'une maison,

La discipline. — Il divisa les ateliers de tapisserie en trois ateliers de haute lisse et deux de basse lisse. A la tête des premiers, il plaça un Flamand déjà célèbre, Jans, un autre Flamand venu de Florence, à la demande de Mazarin, et qui s'appelait Jean Lefèvre, un Français, déjà connu par des travaux exécutés au Louvre, Henri Laurent. A la tête des deux ateliers de basse lisse, il plaça Jean Delacroix et J.-B. Mozin.

Il se trouvait ainsi entouré d'un véritable conseil de techniciens, capable de lui montrer par le menu, quelle matière spéciale était la laine, comment elle se comportait sous l'éclat de la lumière, ce qu'elle était capable de fournir au point de vue décoratif, ce qu'elle se refusait à rendre, au point de vue pictural. Nul doute qu'à ses débuts Le Brun ait largement profité de ce commerce quotidien avec les tapissiers. La beauté de ses tentures tire, en partie, son origine de la solidité de ses connaissances techniques.

Après le tissage des laines, leur teinture. Le Brun installe aux Gobelins un laboratoire de teinture qu'il confie encore à un Flamand, Van Kerchove. Il ne faudrait pas croire que la tâche de ce chimiste ait consisté à poursuivre la recherche

de tons multiples. On a établi, aux Gobelins même, que Le Brun en a utilisé seulement 79. Il faut plutôt admettre qu'un tel laboratoire servit à la recherche des tons solides, particulièrement chauds, propres aux contrastes, et, par suite, si magnifiquement décoratifs, qui caractérisent des chefs-d'œuvre comme l'*Histoire d'Alexandre* (Mobilier National) et l'*Histoire du Roi* (château de Versailles) (fig. 10).

Restaient les modèles à établir. Se détournant un moment des tapissiers et des teinturiers, Le Brun se tourna vers les peintres. Ils étaient fort nombreux. Sur huit cents artistes qu'abritait la manufacture, vers 1675, on doit considérer qu'il y avait, au moins, soixante ou soixante-cinq peintres. Le grand art de Le Brun fut d'abord de les spécialiser, et ensuite de maintenir la liaison et la bonne harmonie entre tant de spécialistes. Toutes les idées venaient de lui. Presque toutes les réalisations matérielles leur appartenaient. Mais il revoyait le travail d'ensemble : il ordonnait les retouches et les mises au point, il signait les bons d'exécution.

Veut-on quelque exemple ? Les maquettes de la tenture des *Maisons royales* (fig. 1 et pl. II) ont été établies de la manière suivante : « M. Yvart, le père, a fait les grandes figures, les orfèvreries, les tapis de pied et les rideaux; Monnoyer, les fleurs et les fruits; Boels, les animaux et les oiseaux; Anguier, les architectures; Van der Meulen, les petites figures et une partie des paysages, M. M. Genouels et Baudouin, l'autre partie. » Ainsi donc, voilà un ouvrage qui passe pour un modèle de composition; sept peintres ont collaboré à sa confection; il a été formé, à la lettre, de pièces et de morceaux. Le metteur en œuvre qu'était Le Brun a pourtant conduit cet ouvrage au point de perfection où nous l'admirons dans nos musées.

Les tapisseries de Le Brun. — La fécondité ne fut pas la moindre vertu de Le Brun. Il demeura à la tête de la Manu-

facture jusqu'à sa mort (1690). Pendant vingt-sept ans, il n'a pas composé et fait exécuter moins de quinze tentures savoir : De 1662 à 1673 : 6 *Portières des Renommées*, 6 *Portières de*

Fig. 10. — Entree du roi a dunkerque. Tapisserie faisant partie de la tenture de l' « histoire du roi » qui comprend 16 pièces. Carton de mathieu, d'après le brun et van der meulen. Manufacture des gobelins. Haute lisse rehaussée d'or (1673-1681).

(*Château de Versailles et Musée des Gobelins.*)

La suite des tapisseries la plus justement célèbre du règne de Louis XIV. Harmonie, richesse, clarté et largeur de style. L'exactitude scrupuleuse s'allie au plus grand caractère décoratif. Bordures inspirées de Raphaël et de la plus brillante fantaisie.

Mars, 6 *Portières du Char de triomphe*, 2 *Histoires de Constantin*, 1 suite des *Muses*, 1 *Histoire de Moïse*, 1 *Histoire de Méléagre*, 3 tentures des *Éléments*, 3 tentures des *Saisons*. De 1673 à 1681 : 2 suites de l'*Histoire du Roy*, 3 *Histoires d'Alexandre*, 2 suites des *Maisons Royales*, les *Festons et*

rinceaux. De 1681 à 1685 : 2 tentures de l'*Histoire d'Alexandre*, les *Saisons*, 2 pièces de l'*Histoire du Roy*, 6 pièces des *Enfants Jardiniers*, 6 pièces des *Maisons Royales*, les *Chambres du Vatican*.

Fig. 11. — Le chateau de chambord. Tapisserie de la tenture dite des « maisons royales » comprenant 12 pièces et 24 entre-fenêtres. Carton de le brun. Manufacture des gobelins (1673-1681).

(*Palais de Fontainebleau, Musée du Luxembourg, Musée des Gobelins.*)

Ici, Le Brun a déployé son génie de décorateur ; il a imaginé ces sortes de loggias soutenues par des colonnes et des cariatides d'où l'on assiste au loin à des chasses ou à des promenades royales.

L'ensemble comprend 824 pièces, toutes de grandes dimensions. La plupart ont été répétées, 6, 7, 8, ou même 10 fois ; à chaque fois, il a fallu changer les dimensions, varier les bordures, etc... Certaines pièces ont eu un succès considérable, nous citerons la portière des Renommées (voir

Le chateau de saint-germain. Entre-fenêtres de la tenture des « maisons royales ». Carton de le brun. Manufacture des gobelins (1673-1681) basse lisse.

(Palais de Fontainebleau et Musée des Gobelins.)

Cette suite des entre-fenêtres des « Maisons Royales » eut un succès considérable. Jamais peut-être Le Brun n'avait affirmé avec autant d'éclat sa puissance décorative et son originalité. Chaque pièce de cette tenture représente un château royal.

la vignette du titre de ce volume) qui a été reproduite soixante-douze fois.

A la mort de Louis XIV, on fit l'inventaire de son mobilier; le document indique 327 tentures comprenant 2.155 tapisseries. Ces chiffres se décomposent comme suit : 226 tentures anciennes, possédées par le roi, à son avènement; 101 tentures acquises depuis. Tel fut l'apport de Charles Le Brun au patrimoine artistique de notre pays.

Chapitre VI

LA TAPISSERIE A LA FIN DU XVII[e] SIÈCLE

La réaction des Coypel et de leurs élèves. — A la mort de Le Brun (1690), la *manufacture des Meubles de la Couronne* tomba aux mains de Pierre Mignard, nommé et protégé par Louvois. L'époque des désastres militaires allait commencer : le trésor était presque vide. Sous l'influence de M[me] de Maintenon, la mode se mettait d'accord avec la politique pour recommander l'économie. Il ne faut donc pas s'étonner, si les Gobelins furent sevrés de commandes royales et si la direction de Mignard (1690-1695) est aussi terne que celle de son prédécesseur avait été brillante. De même, celle de Jules Hardouin Mansard, qui dura de 1695 à 1708.

Pierre Mignard et Hardouin Mansard ont eu d'ailleurs la tristesse d'assister à l'exode général des tapissiers, dépourvus de travail. Ceux-ci s'en allaient, qui, en Flandre, leur pays d'origine, qui, à Beauvais, ou dans la Marche. En 1697, les Gobelins demeurèrent presque vides.

Il importe cependant de signaler deux faits :

Le premier est la création d'une école de dessin, pour les apprentis et au besoin même les artistes, au sein même de la manufacture. Fondée par Mignard, cette école existe encore.

Le second est la réaction organisée par les Coypel, dans le

dernier quart du XVII^e siècle, contre les sentiments, les procédés, peut-être même la discipline de Le Brun.

Les Coypel. — Ils furent au nombre de quatre : le père de la

Fig. 12. — La danse des nymphes. Tapisserie de la tenture dite des « sujets de la fable ». Carton de Noel Coypel d'après Jules Romain. Manufacture des Gobelins.

(*Musée du Louvre et Musée des Gobelins.*)

Les tapisseries de Noël Coypel ont un caractère voluptueux que ne possèdent pas celles de Le Brun. Elles annoncent l'art léger, gracieux et spirituel du XVIII^e siècle.

dynastie, Noël, qui dirigeait notre Académie, à Rome, en 1672 ; ses deux fils, Antoine, 1661-1722 et Nicolas, 1691-1734 ; le fils d'Antoine, Charles, 1694-1752.

Tous les quatre sauvèrent la forme et vécurent officielle-

ment dans le sillage de Le Brun, le citant et s'autorisant de lui en mainte occasion. Mais combien le fond était différent!

Les Coypel se disaient italianisants comme Le Brun : mais on n'ignore plus que leurs préférences allaient aux Flamands. Bien avant Watteau et Boucher, ils ont entonné un hymne en l'honneur du coloris; leurs écrits comme leur peinture tendent à une glorification de Rubens.

Tout cela mène directement au culte et à l'étude de la nature. Les Coypel n'ont pas manqué de les célébrer. Ils sont les premiers théoriciens du *retour à la nature*, tel que l'entendront et le pratiqueront les peintres et les sculpteurs du XVIII^e^ siècle.

Ce retour se traduit, en tapisserie, dès les dernières années du gouvernement de Le Brun, par une série de cartons, dus à Noël ou Antoine Coypel, et qui constituent une véritable révolution, tant dans le choix des sujets que dans la manière de les traiter.

Plus de sujets officiels; plus de maquettes tendant à la glorification du monarque. Une décoration doit avant tout se montrer plaisante. Les Coypel reviennent donc aux mythologies sensuelles, aux *Danses des nymphes* (musée du Louvre) (fig. 12). Ils multiplient les nus aimables, les paysages accueillants.

La volupté et la fantaisie remplacent chez eux la solennité. N'éprouvant plus le besoin de guinder Louis XIV, jusqu'à l'Olympe, ils mettent l'Olympe à la portée du premier traitant venu. Ils ont perdu le respect des dieux. Veulent-ils peindre leurs *Triomphes ?* Ils le font, en montrant clairement qu'ils ne prennent au sérieux ni Jupiter, ni Hercule, ni Apollon, ni Vénus elle-même. Il n'y a là pour eux que de très agréables motifs de décoration.

Tapisseries des Coypel. — Deux des Coypel, Noël et son fils aîné, Antoine, ont travaillé pour les Gobelins pendant le

dernier quart du XVII^e siècle. On leur doit quelques tentures qui comptent, à notre goût, parmi les chefs-d'œuvre de la haute lisse, savoir :

Les Triomphes des dieux (10 pièces) (palais de Fontainebleau, appartement des Reines-Mères); *les Sujets de la Fable* (8 pièces); *le Mariage d'Alexandre et de Roxane; le Jugement de Pâris ; l'Enlèvement d'Hélène.*

On ne connaîtra et ne comprendra bien l'art du XVIII^e siècle, et notamment, l'art de la tapisserie, qu'autant que les Coypel auront été préalablement étudiés.

Chapitre VII

LA TAPISSERIE AU XVIII^e SIÈCLE ÉMULATION ENTRE LES GOBELINS ET BEAUVAIS MANUFACTURES D'AUBUSSON ET FELLETIN

Au XVIII^e siècle, les besoins décoratifs se modifièrent. Le goût de l'intimité remplaça celui de la représentation. On ferma la *galerie;* on ouvrit et on habita les *boudoirs*. La tapisserie aurait très bien pu disparaître à la suite d'un pareil changement. Elle n'était propre à décorer ni les *petits appartements* d'un Louis XV, ni le Trianon d'une Marie-Antoinette.

Soit fierté patriotique, soit respect d'une tradition, on la conserva néanmoins jusqu'en 1789. Une véritable et féconde émulation fut même établie entre les Gobelins et Beauvais.

Les Gobelins. Régime intérieur. — Le régime intérieur des Gobelins et la condition des artistes demeurent sensiblement les mêmes qu'au temps de Le Brun. Toutefois une sorte de séparation des pouvoirs est introduite, à partir de la Régence. L'autorité administrative demeure confiée à un directeur. La surveillance artistique passe à un peintre que l'on

désigne sous le nom d'Inspecteur. Les directeurs furent presque tous des architectes : Robert de Cotte, 1699-1735, son fils, 1735-1747; Garnier d'Isle, 1747-1755; Soufflot, 1755-1780.

Fig. 13. — Histoire de don quichotte. Carton de charles coypel. Alentours de teissier. Manufacture des gobelins. (*Mobilier national, Musée des Gobelins.*)

Un des premiers exemples de tapisserie dite « aux alentours », c'est-à-dire avec une très large bordure entre 2 cadres, l'un autour du sujet et l'autre autour de la bordure. Ici, les guirlandes de fleurs se détachent sur un fond damassé cramoisi.

Les peintres qui ont laissé un souvenir furent J.-B. Oudry, de 1733 à 1755; François Boucher, de 1755 à 1770; Noël Hallé, de 1771 à 1783; Taraval, de 1783 à 1789.

Les mois grotesques. Carton de Claude Audran. Manufacture des Gobelins.
(*Mobilier national, Musée des Gobelins.*)

Exemple typique du style décoratif sous la Régence, caractérisé par la variété, la légèreté, l'originalité et une exquise fantaisie. Les bordures avec les L et les Dauphins entrelacés ainsi que le fond losange n'existent que dans la tenture du Mobilier National.

Voilà bien des noms, et bien des changements. Dans les ateliers, il y en eut beaucoup moins, et c'est là que fut conservée la grande tradition des Gobelins : Jans père et Jans le fils, Claude Audran et Audran le fils gardèrent un des ateliers de haute lisse; Lefèvre le fils, Monmerqué, Cozette le père et Cozette le fils gardèrent l'autre.

Monmerqué et Cozette le père surveillèrent aussi la basse lisse jusqu'en 1749; à cette date, ils furent remplacés par Neilson.

Ces tapissiers continuaient de travailler pour le roi et à l'entreprise. Il arriva au roi de ne pas s'acquitter, notamment envers Cozette et Audran. A la fin du règne de Louis XV, les deux artistes étaient complètement ruinés.

Les mêmes difficultés pécuniaires se retrouvent au sujet des matières employées. La soie est trop coûteuse; on la ménage. L'or et l'argent sont trop précieux; on les supprime.

Établissement des cartons. — Les modèles sont demandés comme autrefois aux peintres en renom. Un grand éclectisme préside au choix des sujets. On peut cependant distinguer entre les deux influences parallèles, qui ont régné aux Gobelins, pendant tout le XVIII[e] siècle, celle de Le Brun, et celle des Coypel.

A la première, se rattachent les modèles fournis par de Troy (*Histoire d'Esther*) (pl. IV), (*Histoire de Jason et Médée*) et par Natoire (*Antoine et Cléopâtre*).

A la seconde, se rattachent des cartons très pittoresques, toujours colorés, souvent marqués au goût flamand, où le XVIII[e] siècle, fatigué de la solennité et de l'apparat, s'est tourné vers la fantaisie, la galanterie, l'exotisme, et, en général, la nature. La fantaisie inspira les cartons des Audran (*Portières des dieux*, *Mois grotesques* (pl. III) et ceux de Charles Coypel, si manifestement impressionnés par Téniers (*Histoire de Don Quichotte*) (fig. 13), (*Histoire de Psyché*, *His-*

Photo Alinari.

La toilette d'esther. Tapisserie de la tenture de l' « histoire d'esther » comprenant 7 pièces. Carton de J. F. de Troy. Manufacture des Gobelins (1739).
(*Tenture signée Audran au Musée des Offices à Florence.*)

Type de tapisserie-tableau fréquent au XVIII^e^ siècle. Genre un peu artificiel mais d'une rare séduction. Fond d'architecture à la Véronèse. Merveilleux agencement des groupes. Brio de la composition. Les belles bordures des XVI^e^ et XVII^e^ siècles sont remplacées par une imitation puérile des cadres en bois sculpté.

toire de Renaud et Armide au Louvre). La galanterie trouva l'une de ses expressions les plus séduisantes, dans les cartons de Boucher : les *Amours des dieux*, musée du Louvre (fig. 14 et pl. V).

L'exotisme se donna carrière dans les cartons de Charles

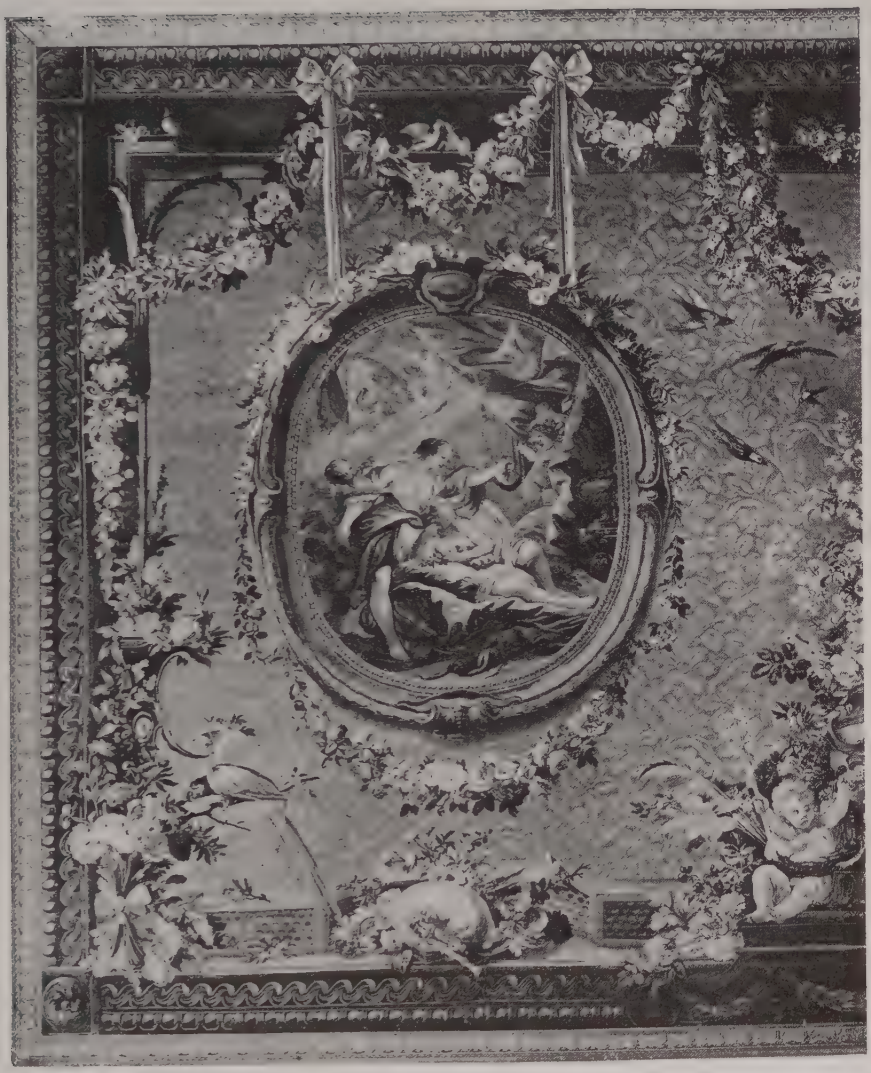
Fig. 14. — Les amours des dieux. Tenture de 8 pièces exécutées de 1762 à 1784 sous la direction de Cozette et Neilson par la manufacture des Gobelins. Cartons de Boucher pour les médaillons.

(*Tenture à doubles médaillons au ministère de la Marine. Suite à fond cramoisi et à un seul médaillon au Musée du Louvre. Suite à deux médaillons à fond jaune à la Présidence de la Chambre à Paris.*)

Une des plus belles suites de tapisseries dites « aux alentours » c'est-à-dire avec deux cadres et un large fond de damas. Subtile harmonie entre le décor de guirlandes et la composition des médaillons.

Parrocel (*Ambassade Turque*), dans ceux de François Desportes (*Tenture des Indes*), de François Boucher (*Sujets chinois*), d'Amédée Van Loo (*la Sultane favorite*).

Le paysage et les animaux fournirent enfin à J.-B. Oudry une occasion de révéler son talent, dans les cartons des



Les amours des dieux. Tapisseries dites « aux alentours ». Cartons de boucher pour les médaillons, de jacques pour les ornements, de tissier pour les fleurs. Manufacture des gobelins.

(Pièce à double médaillon du Ministère de la Marine.)

Une des tentures les plus séduisantes du XVIII[e] siècle. Harmonie incomparable de tons entre le fond et le coloris frais des médaillons. Grâce raffinée de la composition. Rythme élégant des lignes.

Chasses de Louis XV (palais de Compiègne et palais de Fontainebleau, pl. VI).

Il serait injuste de quitter les Gobelins sans rappeler qu'on y tissa un grand nombre de tapisseries destinées à des sièges; elles représentaient presque toujours des fleurs naturelles. L'auteur des modèles était J.-B. Tessier, noble artiste et excellent peintre.

Manufacture de Beauvais. — Elle fut fondée par Colbert en 1664. Dans sa pensée, elle devait doubler les Gobelins, au point de vue économique seulement. Il ne s'agissait pas d'instituer une deuxième *manufacture des meubles de la couronne*.

Mais puisque cette dernière semblait appelée à ne travailler que pour le roi, il s'agissait d'instituer, en province, une manufacture destinée à exécuter les commandes des particuliers et à empêcher ceux-ci de faire des achats à l'étranger.

Le régime de la manufacture et les privilèges accordés à son premier entrepreneur, J.-B. Hinart, furent à peu près les mêmes qu'aux Gobelins. Seulement il n'y eut pas de directeur; l'artiste-entrepreneur fut en même temps directeur. Afin de l'encourager à produire, des primes à l'exportation lui furent accordées. Vers 1675, sa maison réunissait cent ouvriers.

Les métiers étaient et resteront de basse lisse. Les matières employées étaient la laine et la soie. Celle-ci deviendra d'un plus grand usage, au fur et à mesure que Beauvais s'adonnera davantage à la tapisserie des sièges.

Répondant au vœu de Colbert, la manufacture ne fabrique, dans ses commencements, que des verdures de vente courante, ou encore des verdures à petits personnages; mais, en 1684, un homme entreprenant et avisé succéda à Hinart, qui n'avait pas très bien réussi. Il s'appelait Behagle. Son ambi-

Les chasses de louis xv. Tenture de 9 pièces. Carton de j. b. oudry (1738). Manufacture des gobelins.

(Château de Compiègne. Musée des Offices à Florence. Château de Rambouillet. Cartons : Palais de Fontainebleau, cabinet des Chasses.)

Malgré sa vigueur et son harmonie, cette tapisserie donne certains signes de décadence : il n'y a plus interprétation mais copie d'un tableau avec une recherche des effets nuancés que, seul, le peintre peut obtenir.

tion le poussa à rivaliser avec les Gobelins; il eut son équipe de peintres; il eut sa collection de modèles. Parmi les peintres, et dès la fin du XVII[e] siècle, deux se placèrent au premier plan : Jean Bérain, l'auteur des *Grotesques à fond jaune,* si souvent reproduits depuis, et Martin, élève préféré de Van der Meulen.

Avec la mort de Behagle, survenue en 1704, commença une période désastreuse, et qui dura jusqu'en 1726. Heureusement, à cette date, le peintre J.-B. Oudry fut chargé par le duc d'Antin de fournir des modèles à Beauvais, tout en gardant l'emploi d'inspecteur aux Gobelins. Sa prodigieuse activité fit merveille. En même temps qu'il donnait aux Gobelins, la tenture des *Chasses de Louis XV* (pl. VI), il fournissait à Beauvais celle de *la Chasse*, celle des *Amusements champêtres,* celle des *Verdures fines* (pl. VII), celle des *Fables de La Fontaine*

Le succès de J.-B. Oudry fut tellement complet, qu'à partir de 1734, il devint directeur de la manufacture, en association avec un commerçant Nicolas Besnier. A partir de ce moment, il fit appel, pour l'établissement des modèles, aux artistes les plus réputés, et ses choix furent particulièrement heureux. Natoire composa la tenture de *Don Quichotte*, véritable chef-d'œuvre qui a conservé toute sa fraîcheur de tons (aujourd'hui au musée des tapisseries à l'ancien archevêché d'Aix); Boucher composa celle des *Fêtes Italiennes*, celle de *Psyché*, autre chef-d'œuvre, dont on connaît seulement deux exemplaires, l'un à Stockholm, l'autre à Rome. Jean Le Prince, élève de Boucher, créa en tapisserie, un nouveau genre d'exotisme, celui des pays du Nord : sa tenture des *Jeux Russiens*, six pièces, au musée de l'ancien archevêché à Aix en Provence, introduit pour la première fois les personnages, les costumes et le pittoresque de la vie russe, dans la décoration française. Après la mort d'Oudry, la manufacture de Beauvais

La chienne et le faisan. Tenture de 6 pièces intitulée : verdures fines, d'après J.-B. Oudry. Manufacture de Beauvais. XVIII^e siècle.

exécuta de 1655 à 1780 les tentures suivantes : *la Noble Pastorale,* d'après Boucher, la *Tenture chinoise* d'après Fontenay, Vernansal et Dumont, qui fut reproduite dix fois, l'*Iliade* d'après Deshays.

Les sièges de Beauvais. — J.-B. Oudry mourut en 1755. Ses *Fables de La Fontaine*, en tapisserie de sièges, avaient été copiées dans presque toutes les manufactures de France et de l'étranger. Ce succès encouragea les artistes de Beauvais à se spécialiser dans la tapisserie des sièges et des écrans. Sous les directeurs qui suivirent Oudry, des modèles de sièges furent demandés à Boucher et à ses élèves. Ils furent exécutés, jusqu'à la Révolution, avec tant de finesse et de goût que l'admiration hésite aujourd'hui entre les tentures et les sièges de Beauvais du XVIII[e] siècle.

Harmonie entre les tentures et les sièges. — C'est aussi à Beauvais que l'on eut l'idée d'établir une harmonie entre les sujets traités dans les tentures servant à la décoration murale et les tentures des sièges. Par exemple, la tenture d'Oudry, *les Fables de La Fontaine*, fut accompagnée des sièges du même artiste sur le même sujet. Presque toutes les tentures de Casanova (1727-1805), furent conçues et exécutées suivant le même principe. Sa verve débordante et sa remarquable entente décorative s'exerçaient d'abord, en grand, sur les murailles; puis, en petit, sur les canapés, les fauteuils, les écrans et les chaises. Principales tentures d'après Casanova : les *Amusements de la campagne*, 8 pièces; les *Bohémiens*, 6 pièces, 1777; l'*Education*, 4 pièces, 1778; les *Noces de village*, 6 pièces, 1778; les *Convois militaires*, 6 pièces, 1787. Mentionnons enfin les tentures suivantes assorties à des sièges : *Jeux Russiens*, les *4 parties du monde*, d'après Le Barbier (Collection G. Ménier), les *Scènes militaires*, d'après Loutherbourg (Louvre), *les Sciences et les Arts*, d'après Lagrenée.

Photo Bulloz.

Les fables de la fontaine, d'après j.-b. oudry.
Tenture de la manufacture de beauvais (1736).
(*Musée Jacquemart-André à Paris. Musée des Tissus à Lyon. Palais de Fontainebleau.*)

Au XVIII[e] siècle, la manufacture de Beauvais s'est spécialisée dans les tapisseries d'ameublement. La enture des Fables eut un succès considérable et fut répétée maintes fois. On remarquera avec quel rt est composée la bordure qui s'harmonise avec les lignes du dossier.

Tentures de la couronne de Suède. — C'est enfin à Beauvais que furent exécutées les tentures justement célèbres, dites *de la couronne de Suède* et qui sont aujourd'hui conservées à Stockholm, dans les collections royales. Elles comprennent : le *Siège de Malmoë*, 1 pièce ; le *Combat de Landskroner*, 1 pièce ; la *Bataille de Lund*, 3 pièces. Elles sont toutes signées de Behagle et furent exécutées d'après les cartons de Martin, élève de Van der Meulen.

La manufacture d'Aubusson et de Felletin. — Dès le Moyen Age, il y a eu des tapissiers à Aubusson et Felletin. Tout porte à croire qu'il y en a eu beaucoup. Mais les précisions font complètement défaut. Sous Louis XIII, la prospérité des deux villes semble très grande : elles abritent plus de 1.600 tapissiers, sans compter leurs familles. Presque tous travaillent à domicile, sur le métier familial qui est toujours en basse lisse. Ils ont la réputation de produire des tentures à bon marché pour les intérieurs bourgeois.

En 1664, les artistes d'Aubusson sollicitent la protection du souverain ; ils l'obtiennent ; une de leurs manufactures devient *manufacture royale*. Sa production paraît avoir été abondante. Toutefois, elle se plaignait de manquer de teinturiers, de modèles et de peintres. Elle en était réduite à répéter toujours les mêmes verdures. Son morceau de bravoure était l'*Histoire d'Alexandre*, empruntée à Le Brun, probablement à travers de médiocres gravures.

En 1731, Aubusson reçoit enfin de Paris le peintre et le teinturier désirés. Le premier se nomme Du Mons, le second Montezert. Aussitôt la fabrication s'améliore, les commandes se multiplient. Il faut évaluer le rendement annuel à des centaines de pièces. Presque toutes reproduisent des tentures de Beauvais, ou même des Gobelins.

Chapitre VIII

LA TAPISSERIE DE LA RÉVOLUTION A NOS JOURS

A partir de la Révolution, les besoins décoratifs sont modifiés. On habite des appartements et non plus des hôtels ou des palais. On les orne de peintures unies ou de papiers peints. Pourvus de listes civiles de plus en plus modestes, les souverains eux-mêmes renoncent à l'art coûteux de la lisse. La tapisserie passe peu à peu pour un luxe d'ancien régime.

Les manufactures des Gobelins et de Beauvais ont cependant survécu, à l'état d'institutions nationales; celles d'Aubusson et de Felletin continuent de produire abondamment, mais à titre privé.

Les Gobelins. Régime administratif. — En 1794, le système de l'entreprise a été abandonné et remplacé par celui des artistes fonctionnaires. Reçus au concours, ceux-ci sont logés; ils touchent un traitement; leur avancement est soumis à des règles. Ils acquièrent des droits à une retraite. A leur tête, existe un administrateur, fonctionnaire lui aussi.

Matières employées. — Il n'est plus employé que des laines et des soies. La teinture en est assurée par un atelier de teinturerie autour duquel il a été mené grand bruit, voilà quelque cinquante ans, sous le prétexte qu'un savant officiel, Chevreul, avait découvert le moyen de diviser en 14.400 nuances les sept couleurs fondamentales. On est revenu de l'engouement que suscita d'abord cette polychromie. Aux 14.400 nuances du savant, les artistes des Gobelins préféreraient de beaucoup, les douze tons des artistes du XV^e^ siècle, surtout s'ils possédaient le secret de leur éclat et celui de leur solidité.

Choix des modèles. — Depuis le Premier Empire, les commandes de modèles ont été faites sous les inspirations les

plus diverses, et en dehors de considérations techniques. Des tapissiers de grande valeur ont été invités à copier des peintures aussi peu faites que possible pour l'art de la laine. Ils ont achevé de glisser sur la pente au bas de laquelle la confusion est complète entre la tapisserie et la copie des tableaux. Il est, par suite, difficile de citer une tenture qui soit un chef-d'œuvre, parmi les Gobelins de l'époque moderne.

Beauvais. — En 1794, la manufacture de Beauvais fut fermée. En 1795, elle rouvrit ses ateliers et bénéficia d'un régime administratif analogue à celui qui fut institué aux Gobelins. La similitude des deux régimes dure encore. Au point de vue du choix des modèles, le goût et l'extrême finesse avec laquelle la manufacture avait pratiqué la tapisserie de sièges, pendant le XVIII^e^ siècle, la sauva de la médiocrité et de l'oubli au XIX^e^. Il ne fallait plus de tentures ; il fallait toujours des canapés, des fauteuils, des chaises, des tabourets, des écrans. Napoléon en commanda ; Louis XVIII et Charles X en commandèrent ; Louis-Philippe ne craignit pas de faire remettre sur les métiers tous les modèles des grands décorateurs du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle.

Sous le Second Empire et la troisième République, même activité en vue de la confection des sièges officiels.

Aubusson et Felletin. — Quant aux ateliers d'Aubusson et de Felletin, ils sont devenus indépendants du pouvoir, depuis la Révolution. Leur effort s'est porté sur une sorte d'*industrialisation* de la tapisserie, et principalement de la tapisserie de sièges.

Qui dit industrie dit rapidité et travail en série. Celui-ci existe presque dans les ateliers de la Marche, où un tapissier moyen produit un mètre carré de tapisserie ordinaire en un mois, et un mètre carré de tapisserie fine en trois mois. Les modèles sont fournis par d'anciennes maquettes qui rappellent de très loin l'art de Oudry et de Boucher. Les prix sont mis à portée du commerce et surtout de l'exportation.

Chapitre IX

DE QUELQUES MANUFACTURES ÉTRANGÈRES

A partir du XVI^e^ siècle, presque tous les souverains de l'Europe ont voulu fonder ou protéger quelque manufacture de tapisserie. Au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, il a donc existé, de Moscou à Londres, à peu près autant d'ateliers de lisse, qu'il a existé de fabriques de faïence ou de porcelaine. Certains eurent une production intense; d'autres ont laissé quelques tentures célèbres. Nous ne citerons ici que les suivants :

Ferrare. — Fondé en 1536, par le duc Hercule II, dirigé, de 1536 à 1546, par des artistes flamands tout à fait remarquables, les Karcher, peut-être aussi par Jean Roost, autre flamand. Les modèles furent donnés par de bons peintres, notamment Jules Romain et Baptiste Dosso.

Principales tentures : *Berceau de verdure*, *Métamorphoses d'Ovide*. Cette dernière œuvre atteste chez les artistes ferrarais une entente et un goût du paysage que l'on a pu égaler sans les dépasser. L'atelier a disparu en 1546.

Florence. — Fondé par Cosme II Médicis, en 1546, cet atelier a vécu près de deux siècles, jusqu'en 1737, grâce aux libéralités des successeurs de Cosme. On donne souvent, à ses nombreux produits, le nom de *tapisseries médicéennes*. Un tapissier flamand, Jean Roost, et une dynastie de Français, les Lefebvre, ont illustré l'atelier de Florence, au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, concurremment avec les Karcher, déjà nommés, et qui étaient venus de Ferrare. De bons peintres, le Bronzino, le Pontormo et surtout le Bacchiacca ont fourni des cartons. La richesse des Médicis et la production locale ont permis de pousser l'usage de la soie, de l'or et de l'argent jusqu'à leurs dernières limites. Néanmoins, il n'y a rien d'aussi inégal que

les tentures florentines. Pour une œuvre distinguée, telle que les *Grotesques* ou les *Douze Mois*, d'après le Bacchiacca, on rencontre vingt ouvrages médiocres.

Mortlake. — Vers 1619, le roi d'Angleterre, Jacques I[er], installa près de Londres, à Mortlake, une petite manufacture dans laquelle il fit venir de bons ouvriers flamands. Son fils, Charles I[er], continua sa protection aux tapissiers, chargea un moment Van Dyck et Rubens de leur fournir des modèles, et utilisa les talents diplomatiques du second pour acquérir, à Bruxelles, les cartons de Raphaël, d'après lesquels, Van Aelst, en 1515, avait tissé la fameuse tenture des *Actes des Apôtres*. Il y avait évidemment vers 1630, à Mortlake, un tapissier de grand talent, puisque, de ces cartons, dont les Flamands n'avaient pas fait grand'chose, il a tiré une tenture qui est un chef-d'œuvre (fig. 15 et 16). Elle fut, dit-on, apportée en France, par Jacques II exilé. Il l'offrit à Louis XIV. Elle appartient à notre garde-meuble national. Sa bordure, justement célèbre, n'est pas de Raphaël. On en a tour à tour attribué le modèle à Van Dyck et à Rubens.

L'atelier de Mortlake ferma ses portes vers 1688.

Santa Barbara — En 1720, Philippe V, petit-fils de Louis XIV et roi d'Espagne, voulut avoir ses Gobelins. Il installa quelques artistes flamands ou français à Santa Barbara, dans une manufacture qui existe encore, et il leur fit copier, en grosse laine du pays, quelques tentures célèbres, notamment la *Conquête de Tunis par Charles-Quint*, d'après Vermeyen. La gloire de Santa Barbara n'est pas là. Elle est d'avoir inspiré à Goya, en 1766, l'idée de faire des cartons. Sous la dénomination de *Los Tapices*, il en a composé 46, représentant des danses, jeux, divertissements champêtres et autres scènes populaires. Ce sont des chefs-d'œuvre d'esprit, de fantaisie et de couleur. Leur traduction en laine nous a paru de beaucoup inférieure.

Photo Catala frères.

Fig. 15 et 16. — La pêche miraculeuse. Tapisserie de la suite des « actes des apotres ». Carton de raphael en 1514 pour le sujet. Carton de la bordure attribué a van dyck. Exécutée vers 1630 par la manufacture de mortlake (angleterre).

(Mobilier national et Musée des Gobelins.)

Sublime composition de Raphaël. Fermeté magistrale du dessin. La bordure forme l'encadrement mptueux, le plus fin et le plus gracieux de l'histoire de la tapisserie.

Bruxelles. — Pendant tout le XVII^e^ siècle, les glorieux tapissiers de Bruxelles ont lutté héroïquement contre différents principes de ruine, dont le principal était la guerre, portée d'année en année sur leur territoire, par les armées de Louis XIV. Au commencement du siècle suivant, il n'y avait plus que 9 ateliers, 53 métiers, et 150 tapissiers.

En 1794, on n'en compte plus un seul. Par contre, de 1650 à 1750, la qualité des tapisseries flamandes n'a jamais cessé d'être remarquable. Le musée des Gobelins possède quelques pièces bruxelloises, du XVIII^e^ siècle, qui peuvent rivaliser avec celles de Beauvais.

Appendice I

LES MARQUES DE TAPISSERIES

Les tapissiers du Moyen Age ne signaient pas. Nous connaissons quelques-uns de leurs noms par la voie indirecte des contrats, des comptes, des inventaires.

L'idée de marquer les tapisseries est née du désir de les protéger contre la contrefaçon et la concurrence étrangère. Elle a été appliquée à Bruxelles à partir de 1525 et en vertu d'un édit ordonnant de tisser, dans le galon inférieur de toute tapisserie flamande, un écusson rouge entre deux B (fig. 18) tissés eux-mêmes en laine plus claire que le fond. A cette *marque d'origine*, les Flamands ajoutèrent bientôt une marque par atelier ou même par tapissier. Les Flamands appelés à Paris par Henri IV et ses successeurs immédiats, renoncèrent à la marque d'origine, mais continuèrent de tisser leur marque personnelle dans le galon inférieur. Les Coomans, notamment, paraissent avoir signé, C. C. et A. C.

A partir de Colbert, la marque d'origine devient obligatoire, en France, comme dans les Flandres.

Les Gobelins marquent donc leurs ouvrages d'un G. précédé d'une fleur de lis (fig. 17) et suivi du nom du tapissier, parfois même, au XVIII[e] siècle, du nom du peintre, auteur du modèle.

Beauvais utilise un cœur rouge traversé par un trait blanc dans le milieu, et placé entre deux B.

Aubusson marque en toutes lettres *Aubusson* et le fait suivre d'une fleur de lis, pour bien indiquer sa qualité de manufacture royale.

Dans les trois manufactures, on ajoute souvent, et en toutes lettres, à la marque d'origine, le nom du tapissier. Par exemple les Beauvais tissés sous l'habile direction de Behagle sont signés de lui, en toutes lettres. Notons en terminant que la

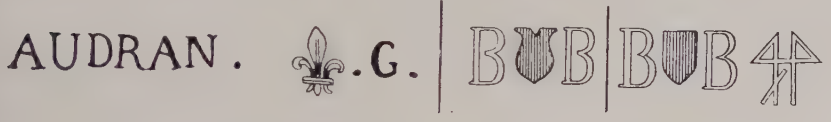


Fig. 17. — Marque des Gobelins (G précédé d'une fleur de lis).
Fig. 18. — Marque de Bruxelles (Ecusson entre 2 B : Bruxelles en Brabant).

marque n'est pas une garantie d'authenticité. Il n'y a rien de si facile que de rentrayer une marque vraie ou fausse dans la lisière d'une tapisserie ancienne non marquée ou même d'une tapisserie neuve.

Les moyens vraiment pratiques de reconnaître qu'une tapisserie est ancienne et qu'elle est de telle ou telle origine sont :

1° Le lavage auquel les teintures modernes résistent peu ou mal;

2° L'étude de la composition, celle des coloris;

3° L'étude du modelé. Ce dernier procédé est le plus délicat. Il n'est pas le moins sûr. Les artistes modernes, encombrés de *broches* et de nuances, ont, en effet, perdu peu à peu, le secret des *hachures* qui donnent aux tapisseries d'autrefois un si puissant relief.

Appendice II

LA SAVONNERIE

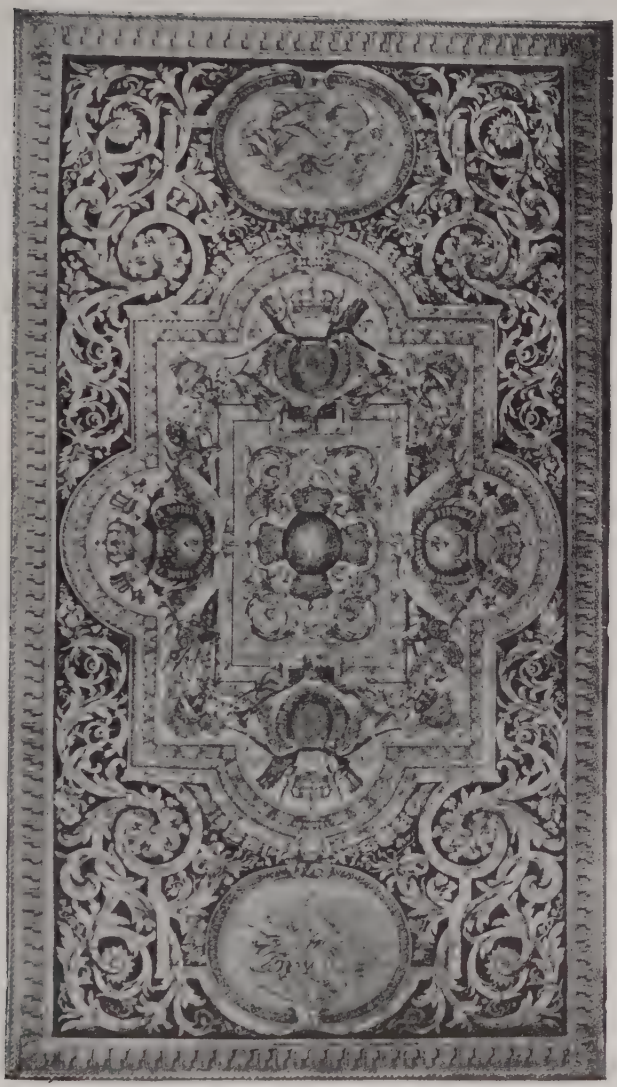
On appelle « savonnerie » un tissu velouté en laine servant de tapis de pied, parfois aussi de tenture pour des banquettes, sièges, paravents, etc...

Technique. — Tandis qu'à la base, la technique de la tapisserie est celle du tissu en général, celle de la savonnerie doit être assimilée à la technique d'un tissu particulier : le velours.

Historique. — Jusqu'à Henri IV, les tapis de pied étaient importés d'Orient et à prix d'or. Henri IV voulut mettre fin à cet abus. En 1607, il installa au Louvre un tapissier du nom de Pierre Dupont, qui fit souche, et dont les descendants dirigèrent l'atelier de tapis, jusqu'en 1672.

En 1627, Louis XIII installa, d'autre part, à Chaillot, et dans une ancienne fabrique de savon, une seconde dynastie d'artistes, les Lourdet. A travers bien des vicissitudes, cette manufacture, qui avait gardé son nom de savonnerie, demeura à Chaillot jusqu'en 1826. Elle fut alors transférée aux Gobelins, où elle est devenue un simple atelier qui existe encore. Elle a donné son nom, et aux produits du Louvre et aux siens propres.

Principales savonneries. — La plus importante et la plus célèbre est le tapis exécuté, sous Louis XIV, pour la galerie d'Apollon (pl. VII) au Louvre, d'après les cartons de Baudouin Yvart et sous l'inspiration évidente de Le Brun. Elle ne mesurait pas moins de 7 aunes 1 2 de long sur 5 aunes de large, et comptait quatre-vingt-douze pièces dont beaucoup ont disparu. Ce qui reste appartient au Garde-Meuble. Autre savonnerie fameuse : la portière de la gondole dans laquelle Louis XIV se promenait sur le grand canal à Versailles.



Tapis de la savonnerie aux armes de France.
Carton de philippe lourdet. Exécution vers 1670.
(*Musée du Louvre.*)

Grands rinceaux sur fond noir. Médaillons en camaïeu. Dessin vigoureux. Ampleur de la composition. Excès de richesse dans le décor.

Appendice III

LISTE DES PRINCIPALES TENTURES EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER DU XIVe SIÈCLE AU XVIIIe SIÈCLE

ABRÉVIATIONS : Cath. : Cathédrale. — S. : Sujets de la tenture et nombre de cartons. — P. : Pièces. — M. N. : Mobilier National.

LE MOYEN AGE

XIVe siècle. — Angers. Musée d'art religieux à l'ancien archevêché : *Tenture de l'Apocalypse* (S. : 10). — Nuremberg, Église Saint-Laurent : *Les 2 Apôtres* (S. : 1). — Paris, Musée des Gobelins : *Présentation de Jésus au Temple.*

XVe siècle. — Aix, Musée des tapisseries à l'ancien archevêché : *La Vie du Christ.* — Angers, Ancien Archevêché : *Le Christ devant Pilate* (S. : 1), *la vie de Saint Martin* (S. : 2), *la vie de Saint Maurille* (S. : 2), *la vie de Saint Jean Baptiste* (S. : 2), *les instruments de la Passion* (S. : 5), *la Bénédiction de Jacob.* — Beaune, Notre-Dame : *La vie de la Vierge* (S. : 14). — Berne, Musée : *César passant le Rubicon.* — Beauvais, *La vie de Saint Pierre* (S. : 8). — Bruxelles, Palais du Cinquantenaire : *La Passion* (S. : 3), *l'enfance d'Hercule, le triomphe de Jésus-Christ, la communion d'Herkenbald, la descente de croix, la présentation au temple, scènes de légendes, Roland à Roncevaux.* — La Chaise-Dieu, Abbaye : *La vie du Christ* (S. : 14). — Londres, Musée Victoria et Albert : *Descente de croix, la Guerre de Troie.* — Montpezat, Église : *La vie de Saint Martin.* — Paris, Musée du Louvre : *Légende de Saint Quentin, Conversation d'amoureux, la Piscine Probatique, Saint Lucques et la Vierge, la multiplication des pains, Triptyque de la Vierge glorieuse.* — Musée des Gobelins : *L'Annonciation.* — Musée de Cluny : *Histoire de Saint Étienne, bataille de Roosebecke, histoire de David, la dame à la licorne, scènes de la vie seigneuriale.* — Reims, Cath. : *La vie de la Vierge* (S. : 17). — Sens, Cath. : *L'adoration des mages, le couronnement de la Vierge.* — Saumur, Notre-Dame de Nantilly : *La vie de la Vierge* (S. : 2). — Tournai, Cath. : *Vie de Saint Piat.*

LA RENAISSANCE

XVIe siècle. — ***Ateliers Flamands :*** Bruxelles, Palais des Beaux-Arts : *Les métamorphoses d'Ovide.* — Bruxelles, Palais du Cinquantenaire : *Baptême de Jésus-Christ, Sainte Anne, la Vierge et l'enfant, légende de Notre-Dame du Sablon.* — Bruxelles, Musée : *Histoire de Judith, Communion d'Herkenbald.* — Chartres, Musée : *Histoire de Moïse.* — Florence, Musée : *Fêtes de Henri III.* — Florence, Offices : *Fêtes de Henri II et de Catherine de Médicis.* — Madrid, Musée : *Histoire de la Vierge* (S. : 4), *Histoire de David, Histoire de Saint Jean Baptiste, Histoire de la Vierge.* — Madrid, Palais Royal : *Scipion l'Africain, Vertumne et Pomone.* — Paris, Louvre : *Adoration des Mages, Apparition du Christ, Chasses de Maximilien Ier* (S. : 14), d'après B. Van Orley (Tenture de 12 P.). — Paris, Musée Jacquemart André : *Le portement de la croix* (d'après B. Van Orley). — Paris, Musée des Arts Décoratifs : *La guerre de Troie, Loth et ses filles*, Reims, anciennement à l'église Saint-Rémi : *La vie de Saint Rémi.* — Rome, Vatican *Les Actes des Apôtres* (S. : 10), tenture de 22 pièces en mauvais état.

XVIe siècle. — ***Ateliers français :*** Auxerre : *Histoire de Saint Etienne.* — Angers, Ancien Archevêché : *Vie de Saint Saturnin.* — Bruxelles, Palais du Cinquantenaire : *La Renommée.* — Boston (États-Unis), Musée : *La Puissance du Saint-Sacrement* (provient de l'abbaye de Ronceray, près d'Angers). — Anet, Chateau : *Histoire de Diane* (S. : 5). Tenture de 4 pièces attribuée à l'atelier de Fontainebleau. — Le Mans, Cath. : *Vie de Saint Gervais.* — Paris, Gobelins : *Arabesque* (atelier de Fontainebleau). — Rouen, Musée : 1 pièce de *l'Histoire de Diane.* — Saumur, Eglise Saint Pierre : *Vie de Saint Florent, Vie de Saint Pierre.* — Vienne

(Autriche, Collection Royale : *Scènes mythologiques* 9 P. d'après les peintures du Primatice à Fontainebleau).

XVI^e siècle. — *Ateliers italiens.* — Florence, Offices : *Les douze mois, les Grotesques* d'après Bachiacca. — Florence, Palais Vieux : *Histoire de Joseph* (d'après Bronzino). — Paris, Gobelins : *Métamorphoses d'Ovide* (d'après Dossi). — Paris, Musée des Arts Décoratifs : *Berceaux de verdure.*

XVII^e SIÈCLE. — PREMIÈRE MOITIÉ (Henri IV et Louis XIII).

Premier atelier des Gobelins au Faubourg Saint-Marcel à Paris. (Direction : Marc de Comans et Fr. de La Planche). — *Histoire de Diane*, S. : 10, d'après Toussaint Dubreuil. (M. N. : 8 P. — Madrid, Palais Royal : 8 P. — Vienne, Collection Royale : 8 P.). *Histoire d'Artémise*, S. : 8, d'après Lerambert. 3 tentures : 1 aux armes d'Henri IV et de Marie de Médicis, 1 aux armes d'Anne d'Autriche, 1 aux armes de Louis XIII (M. N. : 2 tentures de 6 P. et 1 de 8 P. — Fontainebleau : 1 P. — Paris, Louvre : 1 P.). *Histoire de Psyché*, S. : 7 d'après Coxcie, élève de Raphaël (M. N. : 7 P. — Pau, Château, 5 P.). — Florence, Musée Bargello : 1 P.). *Histoire de Constantin*, S. : 12 d'après Rubens (M. N. : 2 tentures de 12 P. et 1 de 5 P.). — Vienne (Collection Royale : 6 P.). *Histoire de Coriolan*, S. : 17 d'après Lerambert (M. N. : 17 P. — Rome, Ambassade de France : 1 P.).

Ateliers du Faubourg Saint-Germain à Paris. — Directeur : Raphaël de La Planche : *Histoire de Tancrède et de Clorinde*, S. : 4 P. (Paris, Musée des Arts Décoratifs).

Ateliers du Louvre : *Travaux d'Ulysse*, d'après Simon Vouët, S. : 8. (Besançon, Musée : 4 P. — Riom, Palais de Justice : 4 P. Château de Cheverny). *L'Ancien Testament*, 8 P., d'après Simon Vouët. (Paris, Louvre : 1 P. — Gobelins : 2 P. — Rambouillet, Château : 1 P. — M. N. : 2 P.). *Histoire de Saint Gervais et Saint Protais*, S. : 6, d'après Ph. de Champaigne, Le Sueur et S. Bourdin. Paris, Musée Gallièra : 5 P.). *Les Actes des Apôtres*, S. 10, d'après Raphaël (Milan, Palais Royal : 9 P. — Paris, Musée des Gobelins : 4 P.).

Ateliers de la Trinité à Paris : *Histoire de Saint Crépin* : S. : 4 (Paris, Musée des Gobelins : 1 P.).

Ateliers du château de Cadillac : *Histoire d'Henri III*. S. : 27 (Paris, Louvre : Bataille de Jarnac).

Ateliers de Reims : *La Vie du Christ*, d'après P. de Murgaley (Reims, Cath.).

Ateliers de Tours et d'Aubusson : *Histoire de Gombaut et Macé*, S. : 8, d'après Laurent Guyot (Saint-Lô, Musée : 8 P. — Ville de Paris : 2 P. — Gobelins : 1 P. — Château de Montal : 2 P. — Saint-Omer, Musée : 1 P.).

Ateliers de Bruxelles : *La Vie de la Vierge*. S. : 14, d'après Ph. de Champaignes (Strasbourg, Cath. : 14 P.). *Histoire de Decius Mus*, d'après Rubens (Madrid, L'Escurial).

Ateliers de Mortlake (Angleterre). *Les Actes des Apôtres* (1630), S. : 10, d'après Raphaël (M. N. : 2 tentures de 10 P. — Londres, Musée Victoria et Albert). *Vulcain et Vénus*, d'après la tenture flamande du XVI^e siècle. *Histoire de Vulcain* (Londres, Musée Victoria). *Les Travaux du mois* (Londres, Musée Victoria).

XVII^e SIÈCLE. — DEUXIÈME MOITIÉ

Manufacture des Gobelins. — Tentures d'après les cartons de Ch. Le Brun. — *La Portière de Mars*, S. : 1 P. — 9 tentures : 1668-1723 (M. N. : 12 P. — Paris, Louvre : 2 P.). *La Portière du char de triomphe*, S. : 6. — 8 tentures : 1690-1724 (M. N. : 6 P.). *L'histoire de Constantin*, S. : 6. — 3 tentures : 1662-1670 (Paris, Gobelins : 3 P.). *Les Muses*, S. : 10 (1664) (Compiègne, Château : 10 P. en dessus de porte). *Histoire de Méléagre*, S. : 8 (1664) (Collections particulières). *Les Éléments*, S. : 4 : L'Air, la Terre, l'Eau, le Feu. — 8 tentures (1685-1717), comprenant 56 pièces dont 8 entre-fenêtres (M. N. : 12 P. — Paris, Ecole de Médecine : 5 P. — Sienne, 3 P. — Florence, Palais Pitti : 3 P. — Musée : 2 P. — Naples, Palais Royal : 4 P.). *Les Saisons*, S. : 4. — 7 tentures : 1673-1716 (M. N. : 3 P. — Fontainebleau : 3 P. — Paris, Ministère de l'Agriculture : 1. — Berne, Ambassade de France : 1 P.). *Les Portières des Renommées*, S. : 12. — 5 tentures : 1663-1727 (Ville de Paris : 6 P. — Musée des Arts Décoratifs : 1 P.). *L'Histoire du Roy*, S. : 14. — 7 tentures (M. N. : 36. — Fontainebleau : 3 P. — Paris, Gobelins : 2 P. — Constantinople, Ambassade de France : 2 P. — Vienne, Ambassade de France : 1 P. — Versailles, Château : 1 P. — Zurich, Musée : 1 P.). *L'Histoire d'Alexandre*, S. : 14. — 8 tentures : 1664-1686 (M. N. : 31 P. — Vienne, Château de Schoenbrun : 11 P. — Compiègne, Château : 4 P. — Madrid, Musée : 4 P. — Paris, Ministère de l'Intérieur : 6 P. —

Pau, Château : 2 P. — Berne, Ambassade de France : 2 P. — Fontainebleau : 2 P. — Paris, Gobelins : 1 P. — Copenhague, Légation de France : 1 P.). *Les Maisons Royales*, S. : 12 P. et 28 entre-fenêtres. — 7 tentures : 1683-1689 M. N. : 15. — Paris, Ministère de l'Interieur : 2 P — Pau, Château : 10 P.— Paris, Musée des Gobelins : 1 P. — Ambassade de France à Rome : 2 P., à Berlin : 6 P., à Londres : 3 P., à Madrid : 5 P., à Vienne : 1 P.). *Les enfants jardiniers*, S. : 6. — 8 tentures (M. N. : 8 P. — Florence, Offices : 5 P. — Florence, Palais Pitti : 3 P. — Saumur, Musée : 5 P. — Paris, Ministère de l'Intérieur : 3 P. — Pau, Château : 3 P.). *Entre-fenêtres des Termes*, destinées à servir de bordures pour l'Histoire d'Alexandre : S. : 12 termes simples et 6 termes doubles. 6 tentures (M. N. : 14 P. — Ville de Paris : 6 P.).

XVII^e siècle. — ***Manufacture des Gobelins.*** — ***Tentures d'après d'autres cartons que ceux de Le Brun.*** — *Les mois arabesques*, S. : 12. — 2 Tentures : 1687-1697, d'après une tenture de Bruxelles appelée : « Les grotesques de Guise » (Pau, Château : 9 P. M.N. : 6 P. : Louvre : 5). *Les mois Lucas*, S. : 12. — 11 Tentures : 1682-1770, d'après une tenture flamande de la fin du XVI^e siècle (Pau : 17 P. — Dresde, Château Royal : 11 P. : Ministère des Affaires étrangères : 4 P. — M. N. : 8 P. — Louvre : 2 P.). *La galerie de Saint-Cloud*, S. : 6, d'après Mignard, 6 Tentures : 1677-1741 représentant les 4 saisons, le Parnasse et Latone. (M. N. : 12. — Fontainebleau : 3 P. — Pau : 2 P. — Elysée : 2 P. — Paris, Palais du Luxembourg : 2 P. — Paris, Gobelins : 1. — Ville de Paris : 1. — Rome, Palais Farnèse : 1 P. — Rome : Ambassade de France : 1 P.). *Histoire de Scipion*, S. : 10 P. : et 6 entre-fenêtres 2 Tentures : 1689, d'après J. Romain. — (Paris, Elysée : 3 P. — Paris, Louvre : 2 P. — Ministère des Affaires Etrangères : 1 P. — Ministère de la Guerre : 1 P.). *Les Chambres du Vatican*, S. : 10, d'après Raphaël par Lefebure, 9 tentures : 1682-1794. — (M. N. : 39. — Compiègne : 4 P. — Florence, Offices : 4 P. — Paris, Louvre : 1 P. — Présidence de la Chambre : 1 P.). — *Histoire de Moïse*, S. : 10, d'après Poussin, 6 tentures : 1683-1715. — (M. N. : 15 P. — Louvre : 5 P. — Ministère de l'Intérieur : 5 P. — Ville de Paris : 3 P. — Berne, Ambassade de France : 1 P.). — *Les Fruits de la Guerre*, S. : 8 P. : et 6 entre-fenêtres, 2 Tentures : 1686-1709, d'après J. Romain (M. N. : 13 P. — *Les Chancelleries*, S. : 2. 1685. — Louvre : 1 P. — M. N. : 1 P.). — *Les Indes*, S. : 8, d'après tableau de l'époque, 8 tentures : 1687-1730. — Rome, Villa Médicis : 9 P. — Berlin, Ambassade de France : 3 P. — Paris, Ministère de l'Agriculture : 2 P. — Ministère de la Justice : 1 P.). — *Les Sujets de la Fable*, S. : 8, d'après Raphaël, 3 Tentures : 1685-1704. — (M. N. : 2 P. — Elysée : 1 P. — Gobelins : 1 P. — Compiègne : 1 P. — Ministère de la Justice : 1 P. — Louvre : 1 P.). — *Les Sujets de la Fable*, S. : 8, d'après Jules Romain et Noël Coypel, 6 Tentures : 1686-1795. — (M. N. : 8 P. — Elysée : 4 P. — Compiègne : 7 P. — Gobelins : 1 P. — Louvre : 6 P. — Rome, Ambassade de France : 1 P.). — *Les Triomphes des dieux*, S. : 8, d'après Jules Romain et Noël Coypel, 7 Tentures : 1687-1725. — (M. N. : 10 P. — Fontainebleau : 9 P. — Rome, Académie de France : 8 P. — Florence, Offices : 2 P. — Musée : 2 P. — Préfecture : 2 P. — Louvre : 1 P. — Ville de Paris : 2 P.). — *Les chasses de Maximilien*, S. : 12, d'après B. Van Orley, 2 Tentures de 12 P. : 1685-1692. — (Fontainebleau : 4 P. — M. N. : 4 P. — Gobelins : 3 P. — Ville de Paris : 2 P. — Pau : 2 P.). — 1 Tenture de 12 entre-fenêtres (M. N. : 5 P. — Fontainebleau : 1 P. — Berlin, Ambassade de France : 1 P.). — 1 Tenture de 9 P. : aux armes du duc d'Antin : 1736 : (Château de Pau : 9 P.). — 1 Tenture de 4 P. : aux armes du Comte de Toulouse : 1723. — (Musée de Chartres : 4 P. — Chantilly : 10 P.).

XVII^e siècle. — ***Manufacture d'Aubusson.*** — *Bataille du Granique*, pièce de l'histoire du Roi, d'après Le Brun (Paris, Musée des Arts Décoratifs).

XVII^e siècle. — ***Manufacture de Bruxelles.*** *Marché aux légumes*, *Port de mer*, d'après Téniers (Paris, Musée des Arts Décoratifs).

XVII^e siècle. — ***Manufacture de la Savonnerie.*** — *Tapis à fleurs* sur fond noir : 1 P. Paris, Louvre). *Tapis aux armes de France*, 2 P. (Louvre). *Tapis pour la Galerie d'Apollon*, 2 P. (Louvre). *Tapis à médaillon* sur fond noir : 1 P. (Paris, Musée des Arts Décoratifs). *Portière de la gondole* de Louis XIV à Versailles (Paris, Louvre).

XVII^e siècle. — ***Manufacture de Santa Barbara*** (Espagne). *La conquête de Tunis*, S. : 12, d'après une tenture de Vermeyan du XVI^e siècle (Madrid, Musée).

XVII^e siècle. — ***Manufacture de Beauvais.*** *Les Actes des Apôtres*, S. : 8, d'après Raphaël (Beauvais, Cath.). *Les conquêtes de Louis le Grand*, d'après Martin Versailles, Château : 1 P.). *Aventures de Telemaque*, d'après Arnault (Madrid, Escurial). *Siège de Malmoe*, *Combat de Lunds-Krone*, *Bataille de Lund*, ces 3 P. d'après Martin (Stockholm, Collection Royale).

XVIII^e siècle. — ***Manufacture des Gobelins.*** *Les Portières des Dieux*, S. 8, comprenant

les 4 éléments : L'Eau (Neptune), l'Air (Junon), la Terre (Diane), le Feu (Jupiter) et les 4 saisons : le Printemps (Vénus), l'Eté (Cérès), l'Automne (Bacchus), l'Hiver (Saturne). De 1760 à 1774 : 8 tentures dont 4 demi-portières. En tout : 285 P. dont 158 en basse lisse. — Cartons de Watteau et Audran. (Paris, Elysée : 10 P. — M. N. : 14 P. — Ministère des Affaires Etrangères : 6 P. — Institut : 4 P. — Ministère des Finances : 2 P. — Ministère de la Marine : 3 P. — Ville de Paris : 3 P. — Rome, Quirinal : 6 P. — Windsor (Angleterre) : 6 P. — Stockholm, Château Royal : 4 P.. — *Les mots grotesques à bandes*, S. 3, d'après Audran 1709. (M. N. : 2 P. — Rome, Palais Doria : 2 P.). — *Don Quichotte*, S. 12, d'après Ch. Coypel de 1718 à 1794 : 9 Tentures ayant chacune un alentour différent. (M. N. : 27 P. — Louvre : 1 P. — Rome, Collection Royale : 12 P.). — *L'Ambassade Turque aux Tuileries*, S. 2, d'après Parrocel (M. N. : 2 P.). — *Les Chasses de Louis XV*, d'après J. B. Oudry. S. 9. 2 Tentures : 1733-1745. — (Rambouillet : 2 P. — Compiègne : 3 P. — Fontainebleau : 1 P. — Gobelins : 1 P. — M. N. : 2 P. — Florence, Offices, 6 P.. — *Les Nouvelles Indes*, S. 8, d'après Desportes : 3 Tentures et Pièces diverses 1740-1786 (M. N. : 4 P.). — Ministère de la Justice : 2 P. — Ministère de la Marine : 2 P. — Ministère de l'Agriculture : 3 P. — Rome, Palais Quirinal : 6 P. — Berlin, Ambassade de France : 2 P. — Vienne, Collection d'Etat : 8 P. — *L'Ancien Testament*, S. 8, d'après A. et Ch. Coypel. 5 Tentures : 1712-1780 (M. N. : 13 P. — Rome, Vatican : 5 P. — M. N. : 13 P. — Dresde, Château Royal : 1 P. — Louvre : 1 P.). — *Le Nouveau Testament*, S. 8, d'après Jouvenet et Restout. 8 Tentures : 1712-1786 (M. N. : 13 P. — Roubaix, Notre-Dame : 2 P. — Viviers, Cath. 6 P. — Rome, Vatican : 4 P. — Louvre, 2 P. — Rome, Quirinal : 4 P.). — *Les Fragments d'Opéra*, S. : 4, d'après Ch. Coypel, 7 Tentures : 1733-1741 (Louvre : 1 P. — Ville de Paris : 1 P.). — *Nouvelle Portière de Diane* (S. : 1, d'après Perrot et Cazes 1727 (M. N. : 4 P. — Rambouillet : 1 P. — Gobelins : 1. — Elysée : 1 P.). — *Nouvelle Portière aux Armes de France*, S. : 1, d'après Perrot, 2 Tentures : 1727 (M. N. : 12 P. — Ville de Paris : 6 P.). — *Les scènes d'Opéra*, S. : 4, d'après Ch, Coypel, 7 Tentures : 1749-1767 (M. N. : 4 P. — Dresde, Château Royal : 4 P. — Paris : Légation de Suède : 5 P.). — *L'Iliade*, S. : 5. d'après A. et Ch. Coypel 2 Tentures 1717-1730 (M. N. : 2 P. — Gobelins : 1 P.). — *Histoire de Cléopâtre*. S. : 3, d'après Ch. Natoire, 2 Tentures : 1753-1763 (Paris, Elysée : 1 P. — Ministère de l'Intérieur : 1 P. — Ministère de la Guerre : 1 P.). — *Histoire d'Esther*, S. : 7 à 8, d'après de Troy, 16 Tentures : 1723-1768 dont 8 avec la 1re bordure et 8 avec la 2e bordure (M. N. : 7 P. — Gobelins : 1 P. — Compiègne : 17 P. — Fontainebleau : 6 P. — Château de la Roche Guyon : 4 P. — Florence, Offices : 10 P. — Rome, Ambassade de France : 7 P. — Vienne, Ambassade de France : 2 P. — Château de Windsor : 7 P.). — *Histoire de Thésée*, S. : 1, d'après Van Loo, 1 Tenture 1746 (Paris, Ministère des Colonies : 1 P. — Stockholm, Château Royal : 1 P.). — *Histoire de Jason*, S. : 7, d'après de Troy, 12 Tentures : 1752-1786 (M. N. : 8 P. — Compiègne : 5 P. — Rome, Ambassade de France : 3 P. — Berlin, Ambassade de France : 4 P. — Paris, Ministère des Travaux Publics : 2 P. — Elysée : 2 P. — Lyon, Musée : 1 P. — Stockholm, Collection Royale : 2 P.). — *Les Amours des dieux* S. 17, d'après les cartons de Boucher, de Van Loo, de Pierre de Vieu et de Lagrenée, 7 Tentures : 1759-1779. Les pièces les plus connues sont d'après Boucher avec des alentours de Jacques et de Tessier. Ce sont les suivantes : Au Louvre, les 4 pièces sur fond cramoisi (Vertumne et Pomone, Aurore et Céphale, Vénus sur les eaux, Amour et Psyché). Au Ministère de la Marine : Une pièce à double médaillon ainsi qu'au Palais-Bourbon à Paris. En Angleterre, il y a 18 pièces dont 3 au Buckingham Palace de Londres. A Vienne, Hofburg, il y a 2 pièces et à l'Ambassade de France de Rome : 1 pièce.

XVIII^e siècle. — ***Manufacture de Santa Barbara*** (Espagne). — *Los Tapices*, 40 pièces, d'après Goya (1766), a l'Escurial, à Madrid.

XVIII^e siècle. — ***Manufacture de Beauvais.*** D'après les cartons d'Oudry : *Les comédiens de Molière*, S. : 4, 1731 (New-York Métropolitain Museum). *Les Fables de La Fontaine*, 12 tapisseries de sièges et 4 panneaux 1736. (Lyon, Musée des Tissus : 5 P. — Paris, Musée Jacquemart-André : 12 fauteuils. Palais de Fontainebleau). *Verdures fines*, S. : 6. *La Chasse*, 6 P. *Amusements Champêtres*. S. : 8 (1732). *Métamorphoses d'Ovide*. S. : 8. D'après les cartons de Boucher : *Histoire de Psyché*, S. : 5 : 1741 (Stockholm, Collection Royale). *Fêtes italiennes*, S. : 6 ou 8 : 1737-1762 (Collections particulières). *Les Amours des dieux*, S. : 7 : 1749 (Coblenz, Château Royal, Buda-Pesth. Présidence du conseil). *La noble Pastorale*. *La Pastorale à palmiers* (Présidence de la Chambre). D'après Natoire : *Don Quichotte*, S. 10 (Aix, Ancien Archevêché). D'après Le Prince (1770) : *Les Jeux Russiens*, S. : 6 (Tenture complète à l'ancien archevêché d'Aix et 3 pièces au musée Jacquemart-André à Paris). D'après Deshays : *La Conquête des Indes*, S. : 3 (Palais de Compiègne). *L'Iliade*, S. : 7. D'après Kerkove : *Ports de mer*, S. : 6. D'après Lagrenée : *Sciences et Arts*. D'après Casanova (1775-1787) : *Amusements de la Campagne*, S. : 8. *Les Bohémiens*, S. : 6. *L'Education*, S. : 4. *Les Noces de Village*, S. : 6. *Les Convois Militaires*, S. : 6.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

CHAPITRE I. — Technique et terminologie de la tapisserie de lisse. . . . . 1 à 12

CHAPITRE II. — Développement et caractéristique de la tapisserie au Moyen Age. . . . . 12 à 18

CHAPITRE III. — Au temps de la Renaissance. . . . . 19 à 24

CHAPITRE IV. — Les ateliers de Paris sous Henri IV, Louis XIII et la minorité de Louis XIV. . . . . 24 à 27

CHAPITRE V. — La tapisserie au XVII^e siècle. Les Gobelins. 27 à 34

CHAPITRE VI. — La tapisserie à la fin du XVII^e siècle : La réaction de Coypel et de leurs élèves. . . . . 34 à 37

CHAPITRE VII. — La tapisserie au XVIII^e siècle : Émulation entre les Gobelins et Beauvais. . . . . 37 à 50

CHAPITRE VIII. La tapisserie de la Révolution à nos jours. . . . . 51 et 52

CHAPITRE IX. — De quelques manufactures étrangères. . 53 à 56

APPENDICE I. — Les marques de tapisseries. . . . . 56 et 57

— II. — La Savonnerie. . . . . 58 et 59

— III. — Liste des tapisseries du XVI^e au XVIII^e siècle. . . . . 60 à 63

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie. — MESNIL (EURE). — 1928.

LES ARTS DÉCORATIFS

LE LUMINAIRE

LES ARTS DÉCORATIFS DE L'ANTIQUITÉ AU XIX^{e} SIÈCLE

Cette collection est le complément de la collection :
" LA GRAMMAIRE DES STYLES "
On y trouvera la même clarté et la même concision.

VOLUMES PARUS :

LE VITRAIL par F. Gaudin (50 figures).

LA FERRONNERIE D'ART par R. Subes (64 figures).

LA MENUISERIE D'ART par E. Ausseur (80 figures).

LES JARDINS par G. Rémon (56 figures).

LES MEUBLES par G. Janneau.
- **Tome I. — De l'Antiquité à Louis XIV (56 figures).**
- **Tome II. — De la Régence à Louis XVI (72 figures).**
- **Tome III. — Directoire — Empire — Estampilles (134 figures)**

LES SIÈCES par G. Janneau.
- **Tome I. — De l'Antiquité à Louis XIV (42 figures).**
- **Tome II. — Louis XV — Louis XVI — Empire (48 figures).**

LA TAPISSERIE par L. Guimbaud (34 figures).

LE COSTUME par J. Ruppert.
- **Tome I. — Antiquité — Moyen Age (155 figures).**
- **Tome II. — Renaissance — Louis XIII (100 figures).**
- **Tome III. — Louis XIV — Louis XV (137 figures).**
- **Tome IV. — Louis XVI — Directoire (150 figures).**
- **Tome V. — Napoléon I^{er} — Louis-Philippe — Napoléon III (145 figures).**

COSTUMES DES PROVINCES FRANÇAISES par Ch. Brun.
- **Tome I. — Savoie, Provence, Pyrénées, Languedoc, Auvergne, Limousin (94 figures).**

LA CÉRAMIQUE par J. Giacomotti.
- **Tome I. — Antiquité — Pays Musulmans — Extrême-Orient (101 figures).**
- **Tome II. — Céramique occidentale (Sous presse).**

" LES ARTS DÉCORATIFS "

LE LUMINAIRE

DE L'ANTIQUITÉ AU XIXe SIÈCLE

PAR

Guillaume JANNEAU

ADMINISTRATEUR DU MOBILIER NATIONAL

105 ILLUSTRATIONS

PARIS (VIe)

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright by R. Ducher 1934.

LE LUMINAIRE

CHAPITRE PREMIER

LES MOYENS D'ÉCLAIRAGE DEPUIS L'ANTIQUITÉ

Fait singulier, nos devanciers, qui ne disposaient, pour tous moyens d'éclairage artificiel, que des ressources les plus pauvres, avaient une vie nocturne au moins aussi active que la nôtre. Les rues étaient obscures ; à peine quelques becs à huile entretenus par les habitants éclairaient-ils certains carrefours. On n'y marchait pas sans des laquais armés porteurs de torches. Dans les palais royaux mêmes, en plein XVI^e^ siècle, la torche de résine était le principal moyen d'éclairage.

Au XVIII^e^ siècle, les réceptions privées, comme les cérémonies officielles, utilisaient une grande partie de la nuit. Une compagnie ne se séparait pas avant deux ou trois heures, et on appellera les « lampes », les mondaines qui jouaient toutes les nuits jusqu'au jour. Le travail, au contraire, commençait de très bonne heure, à la pointe du jour. En été, les magistrats donnaient audience dès cinq heures, en hiver, dès six heures. Les ouvriers étaient à l'œuvre dès l'aube et quittaient leur tâche à la nuit tombée ; beaucoup utilisaient l'éclairage artificiel, témoin les lissiers des Gobelins qui tissaient à la chandelle les chefs-d'œuvre les plus nuancés, comme en fait foi la gravure démonstrative de l'Encyclopédie et comme en témoignent tous les vieux textes.

Mais, à cette époque, le luminaire s'était perfectionné. Si l'on remonte au passé, l'on trouve, employés, d'abord la mèche à la

graisse, puis la lampe à huile, avec les chandelles de suif, puis les cierges de cire et les bougies. Et Sébastien Mercier notera, dans son Tableau de Paris en 1788, l'amusante observation que voici : « Quand le jour tombe dans le salon, la notaire et le gros commis disent aux valets : des bougies ! les maîtres des Requêtes et les Présidents disent : des lumières ! mais les grands seigneurs et les princes disent : apportez des chandelles ! Et pourquoy ? c'est que le roi dit toujours : des chandelles ! »

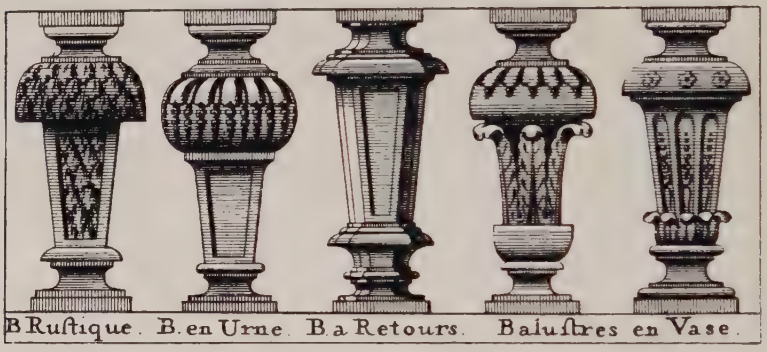


Fig. 1. — Types de balustres. D'après Daviler. Cours d'Architecture (1653).

Les chandelles placées en rangs serrés constituaient le seul éclairage de la scène théâtrale.

En considérant la pauvreté de ces moyens, l'on admire d'autant plus l'ingéniosité que déployèrent Le Brun et ses machinistes pour donner, lors de la fête de Versailles, l'illusion de l'ascension d'une seconde Phœbé sur le parc nouvellement planté.

Dans l'appartement paraîtront les appareils les plus différents, mais on reconnaîtra le rationalisme foncier du génie du passé dans l'adaptation judicieuse de leurs formes à leur destination. Flambeaux légers et torchères pesantes mesurent leur propre poids et l'ampleur de leur base à la nécessité d'assurer la stabilité du cierge qu'ils supportent.

Couronnes de lumières et appliques apparaîtront dès le moyen âge. A la fin du XVIII^e^ siècle, elles portent, au lieu de bougies, ces

lampes à huile à réglage automatique appelées « Quinquets », du nom de leur inventeur. Sous Louis XIV, on note l'apparition de la couronne de lumières à cristaux, désignée sous le nom de « chandelier suspendu » et qui n'est autre qu'un lustre à cristaux. A la même époque appartiennent les « girandoles » ; ce mot, comme on le verra plus loin, a deux significations.

Les matières communément employées dans la technique du luminaire sont naturellement très diverses. Les appareils du moyen âge et du XVI^e siècle sont fréquemment des « dinanderies », c'est-à-dire du laiton coulé. La Renaissance employa le cuivre ; le Grand Siècle, un bronze qu'on ciselait et qu'on dorait au mercure. La fin du XVIII^e siècle a mêlé le bronze noir au bronze doré ; le Directoire a combiné de spirituelles compositions où la tôle peinte intervenait. L'époque de Louis XIII a façonné des flambeaux d'argent.

Les appartements royaux de Saint-Germain, des Tuileries, de Fontainebleau, précédant ceux de Versailles, s'éclairaient par de monumentales torchères d'argent ciselé.

On répétait en bois sculpté les lustres et les appliques de bronze. Le XVIII^e siècle a connu d'autre part la vogue des flambeaux de porcelaine et de faïence. L'invention des lustres amena le luxe brillant des cristaux taillés : cristaux de roche, lumineux et charnus, cristaux artificiels à l'éclat dur, enfin le strass, qui est un verre spécial.

Il est impossible de ne point associer l'évolution des formes des flambeaux à celle des figures de l'architecture classique, notamment les balustres (Fig. 1). La construction du flambeau comprend pareillement un piédouche, une tige à panse et col, et le chapiteau dans lequel se loge la douille porte-lumière.

CHAPITRE II

L'ANTIQUITÉ

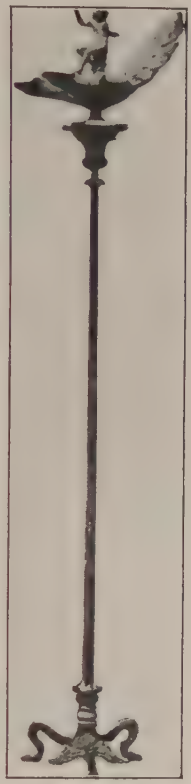
La Grèce et Rome ont connu deux appareils d'éclairage : le candélabre et la lampe. Leurs combustibles étaient la résine, l'huile, le suif et la cire. « Dans l'antiquité gréco-romaine », écrit M. Cagnat, « la cire fut adoptée par les gens de condition, de préférence aux flambeaux de suif. » Les chandelles de l'une ou de l'autre matière étaient de forme tronconique ; on les fixait sur la pointe des candélabres.

Candélabres. — On distingue les candélabres destinés au service des temples et ceux qu'utilisait l'habitation. Les premiers sont monumentaux : ceux que possèdent le Vatican et le musée du Louvre mesurent 3 m. 50 de hauteur. Ils s'élèvent sur un massif à trois faces, ornées de bas-reliefs ; leur fût se compose d'une superposition de corbeilles d'acanthe couronnée d'une vasque assez profonde : on y plaçait un pot-à-feu brûlant de la résine, ou des bois odorants, ou de l'huile (Fig. 2). Ces candélabres se plaçaient soit à l'intérieur des temples, soit devant leur façade. On observera qu'ils servaient à l'entretien symbolique du feu plutôt qu'à la lumière. Le problème de l'éclairage des temples antiques demeure d'ailleurs irrésolu. D'une manière générale, les murs en étaient aveugles : mais leur plafond devait être percé d'ouvertures.

Les candélabres de l'habitation forment deux catégories : les uns se posaient à terre et leur tige était de la hauteur nécessaire ; les seconds se plaçaient sur les tables. Les premiers (Fig. 3 et 4) comportent un long fût mince portant un plateau, une cupule ou un cornet destiné à recevoir la lampe. Certains modèles se terminaient en pointe, pour recevoir une chandelle. Un pied à trois griffes assurait la stabilité de l'appareil. Ces candélabres se faisaient en bronze. Le musée du Louvre possède une pièce exceptionnellement belle, appartenant à l'art copte (Fig. 4). Son style robuste et plein échappe au reproche de gracilité qu'on peut adresser à la formule gréco-romaine. Sa tige se renfle en son milieu ; deux bagues en marquent les extrémités, à la naissance du large cornet d'attente et au sommet du pied pyramidal.

Les candélabres de table consistaient en un plateau au milieu duquel se dressait un élément décoratif destiné à présenter une ou

Fig. 2. — Candélabre de temple. Musée du Vatican.



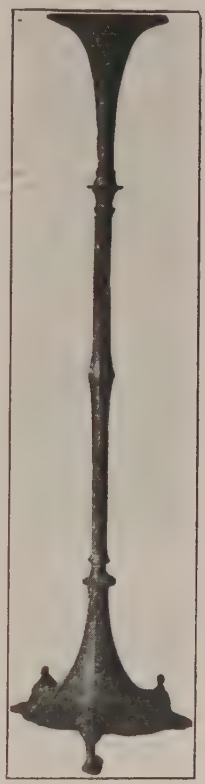


Fig. 3 et 4. — Candélabres d'habitation. Musée de Naples et Musée du Louvre.

plusieurs lampes : pilier carré muni de crochets ou de volutes auxquels s'accrochaient les lampes, statuette adossée à une ramure fourchue amortie en deux plateaux sur lesquels on les posait, arbre mort aux branches duquel on suspendait les lampes (Fig. 7).

Lampes. — Qu'elles soient modelées en terre, ou faites d'une matière plus rare, le bronze, le plomb, l'or, et même la pierre, les

lampes antiques sont d'une même construction : ce sont des récipients à huile, munis d'un ou de plusieurs becs destinés aux mèches combustibles. Les trous qu'on voit ménagés dans le couvercle sont des prises d'air qui maintiennent une pression constante. Le vase était fermé par un bouchon, ou par un volet abattant parfois

Fig. 5. — Lampe à 2 becs. Musée de Naples.

Fig. 6. — Lampe suspendue.

décoré d'une figurine (Fig. 5) ; le manche en était souvent orné. Il en est qui, recourbés, projettent en avant des masques humains ou des mufles d'animaux ; les autres sont découpés en palmette ou en grande feuille (Fig. 5).

Les anciens ont prodigué, dans la composition de leurs modèles de lampes, la fantaisie la plus fertile. Les uns représentent des cygnes ou des sangliers ; les autres, des masques comiques ; certains exemplaires figurent un pied chaussé d'une sandale. La forme *écuelle* est la plus commune.

Moins diverse est la famille des lampes en terre cuite : outre la forme classique de l'écuelle, on connaît des modèles à tête d'éléphant, d'autres qui figurent des coquilles d'escargot (Fig. 7). On les suspendait par des chaînettes.

On a recueilli une riche série de lampes chrétiennes marquées d'ornements emblématiques : chrismes, colombes, poissons.

Fig. 7. — Candélabre à lampes suspendues en formes d'escargots.
Fig. 8. — Lustre en forme de coupe à becs multiples. — Musée de Naples.

A ces types s'ajoutent ceux de la lampe à becs multiples, ordinairement suspendue. Les uns dessinent une coupe faiblement renflée, aux bords découpés dont les pointes contiennent des becs (Fig. 8). Les autres affectent la forme d'une amphore dont l'épaulement orne de mascarons d'où sortent les mèches (Fig. 6). D'autres sont des nefs dont la proue et la poupe s'aménagent en becs.

CHAPITRE III

LE MOYEN AGE

Flambeaux et Chandeliers. — On distingue les flambeaux des chandeliers par la structure de l'élément qui porte le cierge : ce dernier se loge dans une douille, si l'ustensile est un flambeau ; il se plante sur une pointe, s'il s'agit d'un chandelier.

Les flambeaux, ordinairement faits de cuivre ou de laiton, sont montés sur une base à dessein pesante, dont on connaît deux types principaux : l'un est tronconique et supporté par trois lions assis (Fig. 9) ; l'autre s'évase en bobèche concave (Fig. 10). Il est à remarquer que dans le premier modèle la bobèche est placée sous la douille, alors que, dans le second, le suif peut s'écouler tout le long du fût avant d'être retenu par le bassin inférieur. On observera que le type à douille n'apparaît qu'au XIV^e^ siècle. Certains flambeaux sont ornés de quatre anneaux saillants fixés à leur tige : ils sont de fabrication vénitienne ; d'autres n'ont que deux anneaux : ce sont des ouvrages flamands. Leur douille est communément percée de trous destinés à faciliter l'extraction du suif fondu.

Dinant en Flandres s'était fait une renommée pour ces travaux de fonderie : un grand nombre de chandeliers d'église, en dinanderie, proviennent effectivement de ses ateliers.

L'époque romane avait adopté un modèle de chandelier mobile qui représente un cavalier, chevauchant parfois un dragon, et portant, au lieu de lance, la tige d'un gros calice épanoui, servant de bobèche et d'où émergeait comme un pistil la fiche porte-cierge (Fig. 11). Certains exemplaires offrent une variante : la tige du calice passe derrière le dos du cavalier.

A ce type s'ajoute, l'ère gothique venue, celui qui consiste en un fût interrompu par un anneau saillant ou un nœud globulaire, et monté sur une pyramide tronquée à trois faces aux angles de laquelle se placent les trois pieds (Fig. 12). Une bobèche munie d'une pointe couronne l'ensemble. Ces chandeliers sont ordinairement en cuivre gravé, parfois émaillé et doré.

Fig. 9. — Flambeau à base tronconique. XV[e] siècle. Musée du Louvre.

Fig. 10. — Flambeau à base concave. XV[e] siècle. Musée de Cluny. Paris.

Fig. 11. — Chandelier XII[e] siècle. Musée du Louvre.

Fig. 12. — Chandelier XIII[e] siècle. Musée de Cluny.

Couronne de lumières. — Les premières couronnes de lumières que le moyen âge appelait *lampesiers* consistaient en un cerceau de métal portant des godets à huile. Au XII^e^ siècle, la simplicité du modèle s'enrichit ; le cercle se transforme en une série de segments, à l'intersection desquels se logeait une lanterne en forme de tourelle, contenant une lampe. Outre ces lampes, l'appareil supportait un certain nombre de cierges fichés sur les pointes qui, à cet effet, hérissaient la crête de la couronne (Fig. 13). Les *lampesiers* se faisaient en fer, en cuivre, même en bronze doré et émaillé. Ils se suspendaient au plancher par un ingénieux système de tiges fourchues. Il nous est toutefois parvenu fort peu d'exemples de cet intéressant appareil : celui d'Aix-la-Chapelle est l'un des plus connus.

Bras d'applique. — La disparition totale du bras d'applique serait plus surprenante et ferait douter que le moyen âge en eût réellement fait usage, si leur présence n'était attestée par ces admirables et fidèles témoins de la vie privée d'autrefois que sont les peintres néerlandais. Il faut donc attribuer cet évanouissement d'un modèle fort élégant au peu de valeur vénale de la matière, qui devait être le fer forgé ; non moins qu'au discrédit qui, de la Renaissance à la Restauration, frappa les monuments du génie gothique.

Ces bras d'applique (Fig. 14) s'apposaient au bandeau des cheminées. Formés d'une équerre, dont un arc fleuronné reliait les deux branches, verticale et horizontale, ils supportaient une bobèche curieusement crénelée, munie de la fiche pointue.

Lampes suspendues. — Aucune raison décisive ne justifie la dénomination de « lampes juives » sous laquelle le langage de la curiosité distingue aujourd'hui les lampes suspendues, transposition médiévale des lampes gréco-romaines. Elles consistent en un réservoir à bec saillant, solidaire d'un lanterneau fait de quatre lames de métal amorties en fer de lance. Sous le réservoir est un godet à bec, qui recueille les gouttes d'huile provenant de la mèche (Fig. 15). Ces lampes, généralement forgées, étaient suspendues, soit par une chaîne, soit par une tige à crémaillère qui permettait de les élever au niveau nécessaire.

Lustres. — On peut signaler, dans la catégorie des appareils lumineux suspendus, la croix de Saint-Marc de Venise (Fig. 16), à

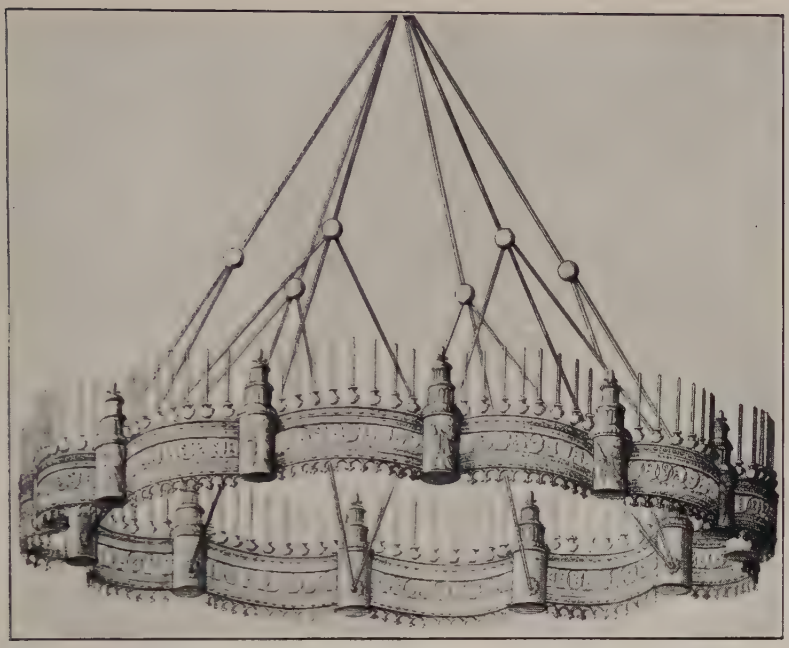


Fig. 13. — Couronne de lumières de l'ancienne église abbatiale de Reims.

Fig. 14. — Bras d'applique. Art flamand. XV^{e} siècle.
D'après l' « Annonciation » du Maitre de Mérode.

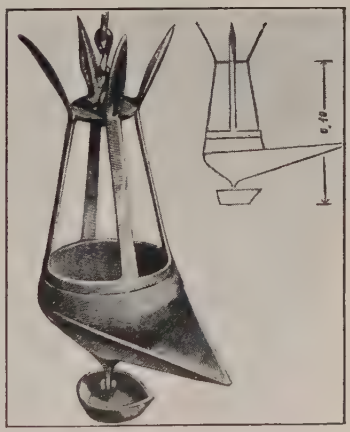


Fig. 15. — Lampe suspendue XIII^{e} siècle. Musée de Bourges.

doubles bras parallèles, accrochés comme un pendentif à une sphère de bronze ajourée qui contient un globe en verre rouge transparent dans lequel brûle une lampe. Mais ce n'est là qu'un éclairage symbolique.

Les véritables lustres, pour la plupart en dinanderie, présen-

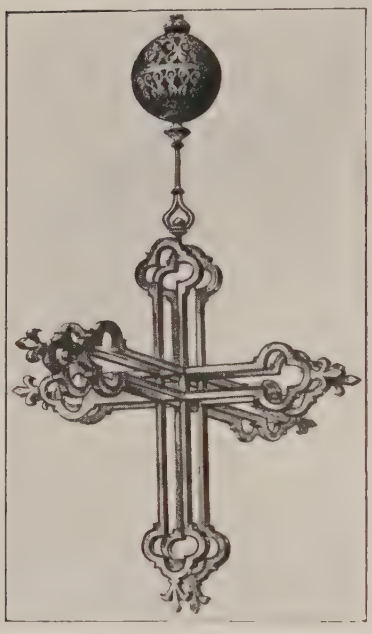


Fig. 16. — Lustre en croix. Venise. Saint-Marc.

Fig. 17. — Lustre flamand XV[e] siècle. Paris. Musée des Arts Décoratifs.

tent la disposition suivante : une tige axiale (Fig. 17 et 18), terminée en un cul-de-lampe auquel s'attache un anneau et dominée par une statuette ou par une figure allégorique. La tige même est *armillée*, c'est-à-dire moulurée en anneaux (Fig. 18), ou disposée à pans coupés (Fig. 17) comme un pinacle orné de statuettes.

Les branches porte-lumières fixées sur la tige axiale affectent généralement la forme naturaliste de l'onde dans les incurvations contrariées de laquelle se logent des fleurons stylisés (Fig. 17 et 18). Certaines peintures du XV[e] siècle présentent des bras de lumière

semi-circulaires. Les bobèches de ces appareils étaient larges et hautes, leur jupe était repercée d'ajours tantôt bilobés (Fig. 9), tantôt quadrilobés (Fig. 18). Les douilles destinées à recevoir les

Fig. 18. — Lustre en laiton. Flandre. XV^e^ siècle. Collection Gavet.

cierges étaient fixées au centre des bobèches par un cerceau posé verticalement.

Le XV^e^ siècle a créé quelques types de lanternes, en cuivre battu, en argent, en fer, et même en bois, que garnissaient des lames de corne et qui servaient notamment aux usages processionnels.

CHAPITRE IV

LE LUMINAIRE MUSULMAN

A l'histoire du luminaire, l'art musulman a fourni une contribution capitale, autant par son abondance que par sa qualité. Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, la ville de Mossoul, dans le Kurdistan, fut le centre de la fabrication des ouvrages de cuivre incrusté d'argent. Puis d'autres ateliers s'installèrent en Perse, en Syrie, en Egypte, et jusqu'à Venise.

Flambeaux. — Les artisans musulmans ont adopté deux types principaux de flambeaux : le premier (Fig. 19), court et trapu, érige sur une large base tronconique un fût amorti par une douille de même profil que la base ; cette douille est parfois moulurée ; le type campanulé (Fig. 20) subdivise en combinaisons géométriques la forme simple du type tronconique. Sa base et sa douille offrent un plan décagonal, chacune des faces ainsi déterminées se divisant elle-même dans sa hauteur en deux pentagones opposés par le sommet et formant deux glacis triangulaires concaves. Il existe un modèle moins riche, sans glacis, de cette remarquable combinaison.

On admire avec sujet, pour l'élégante perfection et la simple robustesse de leur style, les flambeaux musulmans persans du XVII^e^ siècle : ils comportent un fût cylindrique ou prismatique (Fig. 21) inscrit entre une base et une douille circulaires, toutes deux arrêtées par une nervure ronde. Le décor en est gravé sur un fond de vernis noir.

Les flambeaux provenant du Turkestan sont à la fois moins simples et moins purs ; de plan circulaire, leur fût est marqué de renflements balustroïdes, et leur douille se loge dans un large plateau (Fig. 22).

L'ornementation des flambeaux musulmans, quelle qu'en soit l'origine, n'offre qu'entrelacs, rosaces, rinceaux, inscriptions arabes, à l'exclusion de l'image humaine. Le travail est communément l'incrustation d'argent sur cuivre. Le flambeau tronconique de Mossoul que possède le musée du Louvre présente cependant un décor en relief.

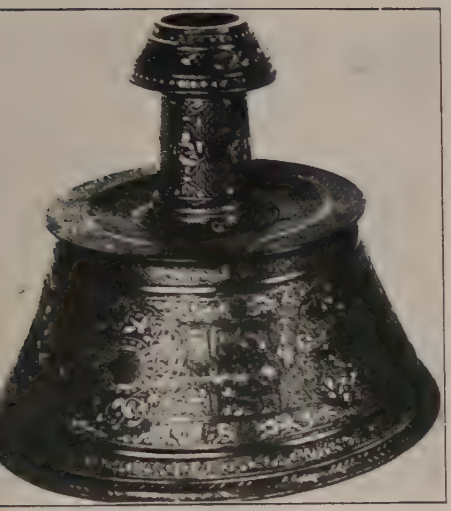


Fig. 19. — Flambeau tronconique en cuivre gravé. XIV^{e} siècle. Egypte.

Fig. 20. — Flambeau campanulé à glacis triangulaires. XIV^{e} siècle. Syrie.

Fig. 21. — Flambeau Persan. XVI^{e} siècle. Musée du Louvre.

Fig. 22. — Flambeau du Turkestan. XV^{e} siècle. Musée du Louvre.

Lampes. — L'art musulman a déployé, dans la composition et dans l'ornementation des appareils d'éclairage suspendus, toutes les ressources de son génie inventif. Les lampes en verre émaillé, datant pour la plupart du XIVe siècle, qui nous sont parvenues en

Fig. 23. — Lampe en verre émaillé. Musée du Caire.

Fig. 24. — Lampe en cuivre ajouré. Musée de Madrid.

assez grand nombre, et les lampes de verre uni, de ton verdâtre, présentent ordinairement la forme d'un vase à panse montée sur un pied circulaire, et munie d'un large col ouvert, dont le profil oppose son obliquité à l'épaulement de la panse (Fig. 23). Des boucles disposées sur sa rotondité et détachées sur un écusson lisse, en amande, attendent les cordonnets de suspension, en soie. Ces cordonnets s'assemblent dans une boule de verre émaillé, d'où pendait la lampe.

Par contre, on connaît un certain nombre de lampes à couvercle octogonal et à cloche conique ou pyramidale, en bronze repercé, qui s'accrochaient à un chaînage décoré de quatre boules aplaties de taille décroissante (Fig. 24).

Lustres. — Les lustres musulmans sont proprement des lanternes de section octogonale ou prismatique ; de dimensions considérables, ils mesuraient 2 m. 50 de hauteur et comptaient jusqu'à six

Fig. 25. — Lustre à 6 étages. XVI[e] siècle.

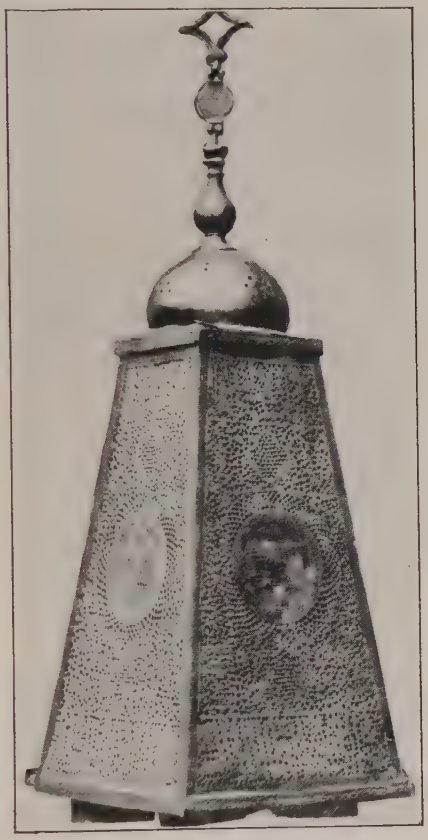


Fig. 26. — Lustre en tronc de pyramide. Musée du Caire. XV[e] siècle.

étages de veilleuses. Sous l'appareil se glissait un plateau qui en masquait le dispositif et recueillait les excès d'huile. L'enveloppe en bronze ajouré s'ornait de combinaisons géométriques (Fig. 25). Certains lustres sont en forme de pyramide tronquée à quatre ou six faces (Fig. 26). Des douilles attendaient les godets à huile.

CHAPITRE V

LA RENAISSANCE

L'archaïsme étudié qui caractérise l'art de la Renaissance s'affirme dans le luminaire plus fidèlement qu'en toute autre catégorie des créations de l'art décoratif.

Le XVI^e^ siècle nous a laissé des lampes à huile qui, rompant avec la tradition médiévale, reproduisent les nacelles, les mufles d'animaux, les pieds nus dont la fantaisie des anciens faisait ses modèles préférés. Seulement dans le décor et même dans le style de ces curieux objets, certaines autres influences apparaissent. Aussi bien l'apport des différentes nations à l'évolution du luminaire de la Renaissance est-il, naturellement, très inégal.

Flambeaux. — L'une des innovations de cette époque est l'exploitation de la figure humaine dans la composition des flambeaux. L'Italie fait supporter la douille, qui revêt l'apparence d'une urne, d'une corbeille ou d'un vase à fausse coupe godronnée, par une figure d'atlande ou de cariatide (Fig. 28) ; ou bien la statuette, bras étendus, porte les deux coupes qui contiennent les douilles : c'est là une formule fréquemment adoptée en Allemagne, la figure étant ordinairement celle d'un homme de guerre et les douilles affectant la forme d'un grand vase (Fig. 27). L'Ecole padouane du Riccio adopte la formule du faune ou du satyre maintenant une corne d'abondance où se loge la douille.

On discerne l'influence musulmane dans certaines formes de flambeaux façonnés dans l'Italie de l'Est, notamment à Padoue : base large et évasée, douille en talus (Fig. 31). Le modèle vénitien dit *à balustre*, généralement couvert de ciselures, adopte aussi la large base musulmane ; mais sa douille est cylindrique (Fig. 30). De cette époque, datent, en France, les précieux flambeaux en faïence de Saint-Porchaire, dans la composition surabondante desquels se manifeste l'italianisme à la mode (Fig. 29).

Aux flambeaux à figure humaine se rattache le type qui comporte un piètement formé de trois personnages accroupis, supportant la base du flambeau.

Fig. 27. — Flambeau XVI[e] siècle. Allemagne. Musée de Vienne.

Fig. 28. — Flambeau XVI[e] siècle. Italie. Musée des Arts Décoratifs. Paris.

Fig. 29. — Flambeau en faïence de Saint-Porchaire. XVI[e] siècle. Musée du Louvre

Fig. 30 et 31. — Flambeaux en balustre. XV[e] siècle. Italie. Musée du Louvre.

Photo Alinari.

Fig. 32.
Grand chandelier d'église par il Riccio (1510). Basilique de Saint-Antoine de Padoue.

Chandeliers d'Église. — On en distingue deux types principaux, l'un qui pastiche les candélabres antiques, l'autre qui consiste en une superposition de motifs décoratifs de petite échelle.

L'un des plus célèbres et des plus beaux est l'œuvre d'Andrea Briosco, dit il Riccio, architecte sculpteur et ciseleur qui vécut à Padoue de 1470 à 1532. Ce chandelier (Fig. 32) aux formes élégantes et sveltes, d'exécution nerveuse, accumule les motifs les plus disparates, les proportions les plus diverses, et cependant produit un effet d'ordonnance qui atteste la sûreté de métier du maître.

La chartreuse de Pavie conserve plusieurs beaux chandeliers du même type que celui du Riccio : ils sont l'œuvre d'Annibale Fontana. Au musée du Bargello, de Florence, on admire aussi le chandelier, non moins intéressant, de Valerio Cioli.

La plupart des chandeliers d'église furent exécutés en bronze.

Toutefois, le Louvre a recueilli, provenant de la chapelle du château d'Ecouen, un chandelier *à balustre* coiffé d'un large plateau et qui est en fer forgé.

Lanternes et lustres. — On admire avec sujet, pour le gra-

cieux équilibre de leur composition, les lanternes en fer forgé des palais Strozzi et Guadagni, de Florence, qui datent de la fin du XV^e^ siècle (Fig. 33). De plan hexagonal, ces lanternes, fixées à la muraille, étaient de petites loggias à baies, balustrades et balcons, à l'imitation

Fig. 33. — Lanterne. Palais Guadagni à Florence. Fin XV^e^ siècle.

Fig. 34. — Lustre à cornes. Travail allemand. XVI^e^ siècle.

de l'architecture. Les lustres italiens sont rares On cite celui du Dôme de Pise, entouré de lampes suspendues. Très nombreux, au contraire, étaient les lustres allemands. Ils comportaient un buste de femme ou d'homme, associé à un « massacre », c'est-à-dire aux cornes d'un cerf ou d'un élan (Fig. 34). Parfois le buste, comme dans le dessin d'Albert Dürer, s'achevait en queue de poisson. Plus tard, la figure humaine fit place à la tête de cerf.

Signalons enfin les veilleuses, provenant, pour la plupart, d'Italie, et qui consistaient en une sorte de cage circulaire ajourée, d'un ou de deux étages.

CHAPITRE VI

PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE (Époque Louis XIII)

L'apport de la France à l'histoire du luminaire, en la première moitié du XVII^e siècle, est très faible ; c'est en Angleterre, en Hollande, ainsi qu'en Italie, qu'il faut en chercher les monuments caractéristiques.

Flambeaux. — Dès le début du siècle, l'Angleterre adopte un type original de flambeaux à fût rectangulaire cantonné d'un faisceau de colonnettes (Fig. 35), qu'on faisait en cuivre ou en étain. Son fût, de section rectangulaire, repose sur un plateau situé très près de sa base, elle-même rectangulaire, et séparé de lui par un col court, de section circulaire. La base présente un défoncé dont la surface correspond à peu près à celle que couvre le plateau, profilé en talon renversé, pour faciliter l'écoulement de la cire fondue, que recueillait la cuvette rectangulaire ménagée dans la base. Cette disposition s'est généralisée en Angleterre jusqu'à la fin du XVII^e siècle ; il est vraisemblable que la France l'adopta.

L'on façonnait aussi des flambeaux en forme de balustre, à haute douille cylindrique (Fig. 36) ou bien à base campanulée, souvenir du moyen âge.

Chandeliers. — A la fin du XVI^e siècle apparaissent en Italie les chandeliers en cristal de roche, montés sur or et argent (Fig. 37). Une tige métallique traverse et maintient leur enfilage vertical. C'est là un caractère constructif nouveau : on avait fait au XV^e siècle des chandeliers d'autel entièrement en cristal, témoin celui de la galerie d'Apollon au Louvre, que décorent de nombreux petits pendentifs de pierrerie, mais leurs éléments s'ajustent sans le secours d'une tige intérieure.

Lustres. — Dans la première moitié du XVII^e siècle, ce sont les lustres hollandais qui connaissent la vogue. Comptant deux ou trois étages de branches porte-lumière, montés sur un enfilage tourné, leur silhouette générale dessine un cône à la base duquel se trouve une grosse boule de cuivre (Fig. 38).

Fig. 35. — Flambeau en forme de faisceau de colonnettes. Musée du Louvre.

Fig. 36. — Flambeau en cuivre fondu. Collection H. d'Allemagne.

Fig. 37. — Flambeau en cristal et argent. Collection Bardini.

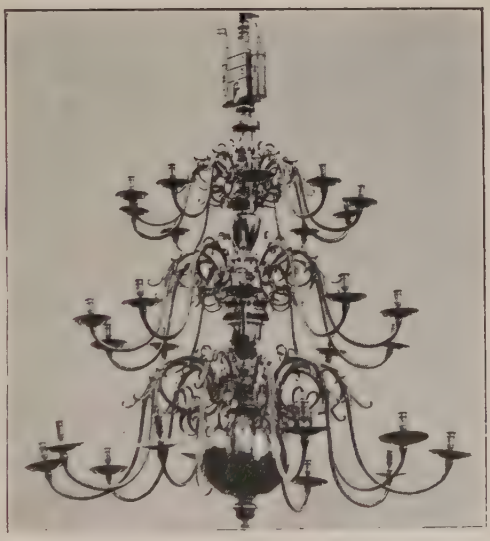


Fig. 38. — Lustre hollandais. Hôtel de ville de Kampen (Hollande).

CHAPITRE VII

DEUXIÈME MOITIÉ DU XVII[e] SIÈCLE (Le style Louis XIV)

Dans ce domaine comme dans ceux du bois sculpté, de l'orfèvrerie, du bronze d'ameublement, notamment, la majesté des silhouettes va s'allier, sous Louis XIV, à la richesse de l'ornementation. Une des innovations capitales de cette brillante époque fut l'adoption des cristaux de roche, dont la distribution parmi les lumières accroît sensiblement leur éclat.

Torchères. — Dans son dictionnaire (1690) Furetière donne de la torchère cette définition : « Meuble composé d'une colonne de bois ou d'argent qui servait à porter des flambeaux ou des vases. »

Les torchères qui nous sont parvenues sont en effet toutes formées d'un long fût monté sur trois pieds (Fig. 39) et supportant un plateau sur lequel se posaient généralement les girandoles dont on parlera plus loin. Ces torchères étaient ordinairement en bois doré et hautes de 2 mètres à 2 m. 50. Celles de l'ameublement royal, à Versailles, à Marly, à Saint-Germain, à Fontainebleau et aux Tuileries, étaient d'argent massif.

Le bosquet de la salle de bal, dans les jardins de Versailles, conserve des torchères en plomb. Certaines torchères, qui furent en grande vogue, substituaient au fût ornemental une figure de nègre. Ces meubles se faisaient en argent verni de noir, quelquefois en noyer : on les appelait *guéridons*.

Lanternes. — A l'époque de Louis XIV apparaissent les belles lanternes de vestibule et d'escalier. Il nous en est parvenu quelques-unes : celle de l'hôtel Vogué, à Dijon, affecte un plan octogonal (Fig. 40). Son amortissement, ajouré, se termine par une couronne de fleurs de lis. De petites consoles maintiennent les armatures qui encadrent chaque feuille de verre, et que décorent des fleurs de lis. L'ensemble est simple et de grand caractère. On connaît la belle lanterne du palais de Versailles, en forme de pendentif à facettes multiples : de lignes imposantes, elle est timbrée de la couronne royale.

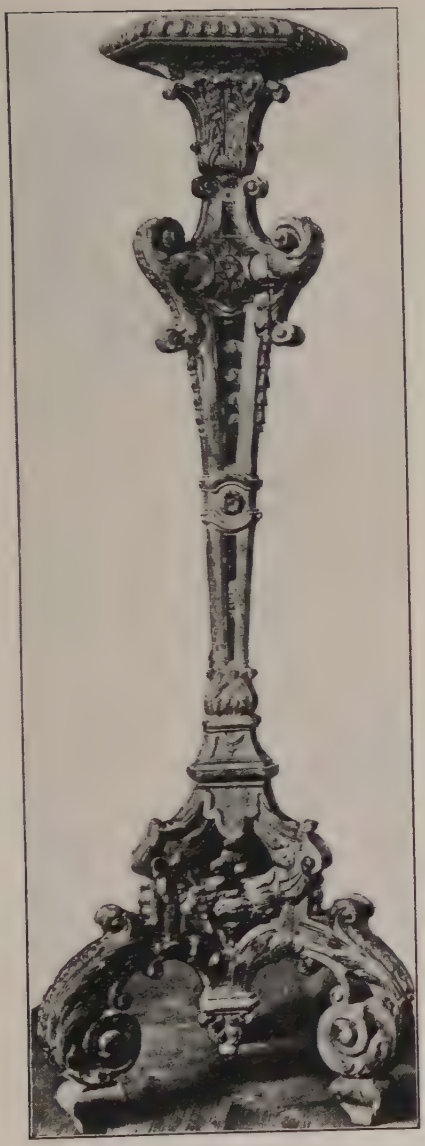


Fig. 39. — Torchère. Musée des Arts décoratifs. Paris.

Fig. 40. — Lanterne
Hôtel de Vogué.
Dijon.

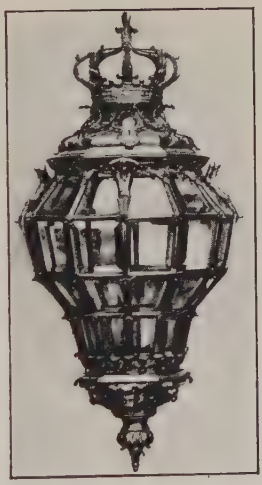


Fig. 41. — Lanterne.
Château de Versailles.

Bras d'applique. — Le XVII^e^ siècle donnait à ces appareils le nom de *Plaques appliquées*, parce qu'ils consistaient en une large plaque du centre de laquelle se détachait un bras en S (Fig. 42 et 45). Cette plaque dessinait tantôt la forme d'un cartouche, tantôt celle d'un vase (Fig. 42) ou d'un mascaron ; elle ne projetait ordinairement qu'une seule branche. On faisait ces *plaques* en argent, témoin celles du mobilier de la Couronne, en bronze, ou bien en bois sculpté doré, encadrant parfois un miroir. On signale aussi des appliques figurant les unes un bras humain, d'autres un *terme de Maure*, c'est-à-dire un buste de nègre sortant de la plaque.

Flambeaux. — La forme habituelle des flambeaux de la deuxième moitié du XVII^e^ siècle est celle de balustres, à panse haute et large, selon le type dit *en vase* (Fig. 1), à fût séparé de la base par un étranglement surmonté d'un nœud. On peut distinguer, parmi les flambeaux du temps du Grand Roi, ceux dont la base et la douille sont cylindriques, et ceux dont ces parties sont hexagonales (Fig. 43). La douille des premiers, renflée sous la coupe, est ornée de feuillages, de grecques, parfois de cannelures. Leur base est décorée de fleurons et de lambrequins (Fig. 43). Les seconds comportent une douille moulurée, décorée sur chaque pan d'un losange, et sous la coupe d'une frise de godrons. A la fin du règne de Louis XIV et sous la Régence, le fût des flambeaux présentera quatre panneaux, dont deux ornés d'un cartouche.

Candélabres. — D'une manière générale les candélabres des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles affectent exactement la forme des flambeaux jusqu'à la douille (Fig. 44). Mais leur fût se prolonge, au-dessus du point d'attache des bras de lumière, jusqu'à un amortissement auquel on donnait habituellement la forme d'un pot-à-feu. Sous Louis XIV la tige offre l'aspect d'une gaine à section quadrangulaire, cannelée, munie de demi-boules à l'épaulement (Fig. 44) ; quatre bras de section carrée sont profilés en S, le point de jonction des deux incurvatures de l'S, bien distinctes, étant marqué par une volute feuillue.

Girandoles. — Ce terme s'applique à deux objets différents : d'une part, on appelle girandole l'élément amovible des candélabres, c'est-à-dire le groupe des bras de lumière et leur axe avec son amor-

Fig. 42. — Bras d'applique.

Fig. 43. — Flambeau à douille et base hexagonales.

Musée des Arts décoratifs à Paris.

Fig. 44. — Candélabre. Collection Doucet.

Fig. 45. — Bras d'applique. Paris. Musée des Arts Décoratifs.

tissement, ensemble qui s'implantait dans la douille des flambeaux formant le support des candélabres ; d'autre part, la girandole est une catégorie particulière de candélabres caractérisée par l'emploi des cristaux (Fig. 46 et 47).

Les girandoles à cristaux ont été créées dans la deuxième moitié

Fig. 46, 47. — Girandoles Louis XIV vues de face et de dos. Collection Hopilliart et Leroux.

du XVII^e^ siècle ; leur silhouette générale est pyramidale, elles reposent sur un trépied en S. On les utilisait soit en *bouts-de-table*, soit en *girandoles de cheminée*, et ces deux destinations différentes déterminaient leur composition. Les premières, en effet, qui devaient être vues de tous côtés, posées sur une table ou sur le plateau des *torchères*, étaient de plan circulaire ; les secondes (qu'on adossait) avaient une face postérieure plate et leurs bras se projetaient sur un plan semi-circulaire. La tige était visible (Fig. 47).

Lustres sans cristaux. — Le modèle classique des lustres en bronze ciselé et doré comporte un massif prismatique aux angles duquel s'attachent les bras de lumière ; il est surmonté d'un vase

ornemental encadré de trois ou de quatre consoles en S amortis par des têtes de faune ou de nymphe (Fig. 48). A la fin du XVII[e] siècle,

Fig. 48. — Lustre en bronze ciselé et doré. Collection Marquis.

et sous la Régence, la naissance des bras de lumière sera décorée d'un buste féminin coiffé de palmettes. Le musée des Arts Décoratifs à Paris en conserve un exemple. L'illustre A.-Ch. Boulle a réalisé plusieurs lustres de ce type.

Lustres à cristaux. — Les lustres à cristaux de roche apparurent environ 1650 : sous Louis XIV, la mode a fait d'eux l'accessoire ordinaire de l'ameublement élégant. En général, leur monture

est un *enfilage*, c'est-à-dire une superposition de prismes et de petits balustres enfilés sur un tube métallique qui formait l'axe du lustre (Pl. I). Ces cristaux l'habillaient entièrement, à l'exception des nus réservés pour le serrage de la couronne de lumières et des couronnes

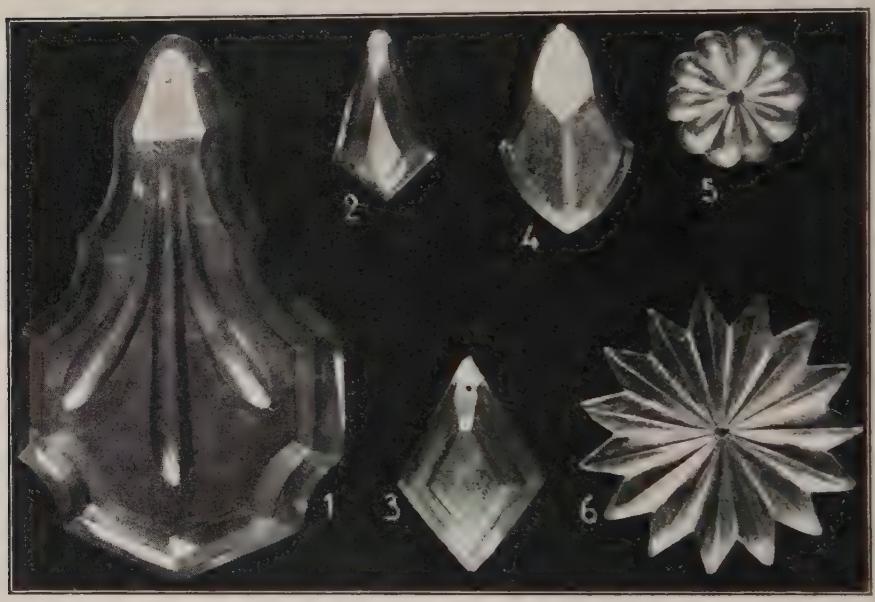


Fig. 49 à 54. — Cristaux des lustres Louis XIV.
1. Pendentif-plaquette. — 2 et 3. Pendentifs à facettes. — 4. Plaque pendentif. — 5. Rosace-Marguerite. — 6. Etoile.

de pendeloques, y compris la plus élevée qu'on appelait le pavillon : on faisait aussi des lustres sans enfilage et sans tige axiale.

Les formes des cristaux du temps de Louis XIV (Fig. 49 à 54) sont celles de la plaquette, à face externe plate ; du pendentif à face externe bombée, à face postérieure quelquefois renflée ; les étoiles et les rosaces, qui masquaient toujours le point d'attache des pendeloques (Pl. I). A partir de 1699, la fabrication du cristal artificiel évincera progressivement l'emploi du cristal de roche.

Lustre à cristaux de roche. — Château de Versailles.

Les cristaux dits « pyramides » en raison de leur dessin, qui décorent la couronne de lumières, sont particulièrement caractéristiques du type Louis XIV. Une sphère de cristal achève ordinairement la composition des lustres du XVII^e^ siècle.

CHAPITRE VIII

LE STYLE LOUIS XV

Lustres, lanternes, bras d'applique. — Le bronze se prête avec une docilité particulière aux chantournements du style « rocaille », notamment aux involutions systématiquement contournées des branches des lustres et des appliques (Fig. 55). Les lanternes extérieures, à six ou huit pans, insèrent les feuilles de verre en de fines montures de bronze. Les lanternes d'appartement sont le plus souvent en fer blanc peint et garnies de fleurs et d'oiseaux de porcelaine.

Les bras et les douilles des appliques imitent des feuillages qui émergent soit d'une gaîne supportant un buste, soit d'une forme végétale (Fig. 56). Ces bras de lumière étaient parfois en porcelaine, et parfois en fer blanc peint garni de fleurs de porcelaine. On les fixait contre les trumeaux, contre une glace, ou contre les parcloses des boiseries.

Flambeaux. — Le dessin du balustre se lit encore sous l'arythmie des lignes sinueuses des flambeaux rocaille (Fig. 57) dont les modèles sont dus à Meissonnier, architecte du Roy, à Nicolas Pineau, à Gilles Oppenort. Toutefois tous les flambeaux de l'époque Louis XV ne relèvent point de cette formule. On en connaît un certain nombre de forte et calme composition naturaliste, dont la vigoureuse construction s'amortit par une douille en forme de tulipe (Fig. 59).

On sait qu'à la fin du XVII^e^ siècle l'établissement de la poste royale avait déterminé l'usage de cacheter les lettres. A cet effet l'on fabrique de petits flambeaux à cacheter (Fig. 58) destinés à fondre la cire ; la plupart sont hexagonaux en plan.

Signalons les flambeaux de faïence créés par la manufacture hollandaise de Delft. Le Rijksmuseum d'Amsterdam en possède plusieurs exemplaires datés de 1756 encore très fidèles aux formules du style Louis XIV.

Fig. 55. — Lustre en bronze. Bibliothèque Mazarine à Paris.

Fig. 56. — Bras d'applique. Palais de Fontainebleau.

Fig. 57. — Flambeau « rocaille ». Musée Carnavalet à Paris.

Fig. 58. — Flambeau à cacheter. Musée des Arts Décoratifs de Paris.

Fig. 59. — Flambeau avec douille en tulipe.

Luminaire en bronze et en porcelaine. — La découverte de la porcelaine, qui date du XVIII^e^ siècle, suscita chez les artistes une série d'inventions entièrement inédites. Elle élargissait les données du programme technique en mariant la porcelaine avec le bronze et le fer blanc peint. En général, on adopta le métal pour la monture des lustres et des candélabres, en réservant pour son habillage de fleurettes, de bouquets et de figurines, la porcelaine de Saxe, de Vincennes ou de Chantilly. Les artisans ne se faisaient pas scrupule, d'ailleurs, d'associer les travaux des différentes manufactures.

Il nous est parvenu quelques objets, notamment des candélabres (Fig. 61), faits entièrement en porcelaine, sans armature métallique.

Lustres. — L'emploi de la céramique dans la fabrication des lustres a déterminé des compositions infiniment variées et spirituelles. Tantôt elle simule une cage d'oiseaux, tantôt des feuillaisons peuplées d'oiseaux (Fig. 60), tantôt des treillages habités de figurines. La monture de ces lustres est ordinairement en bronze : on y employait aussi le fer blanc peint.

Candélabres. — La famille des candélabres est encore plus riche en types originaux : l'un figure un bosquet de feuillages abritant une statuette (Fig. 62), l'autre, un arbuste dont les branches supportent des douilles en forme de calice (Fig. 63) ; un autre, un oiseau posé sur un tronc.

Les candélabres à figurines chinoises, on disait à pagodes, étaient fort à la mode ; mais c'étaient des curiosités coûteuses ; le Français moyen leur préférait les candélabres à sujets allégoriques ou galants. Le bronze y formait les bras porte-lumière et la base, appelée *terrasse* ; la porcelaine servait à la confection des fleurettes, des statuettes et des bosquets de treillage (Fig. 62).

La mode imagina, sous Louis XV, les candélabres *à écran*, munis d'une longue tige de fer sur laquelle coulissait verticalement un écran de soie.

Fig. 60. — Lustre en porcelaine et bronze. Collection de Champagnac.

Fig. 61. — Candélabre en porcelaine de Meissen.

Fig. 62. — Candélabre en bronze et porcelaine. Collection Balthy.

Fig. 63. — Candélabre en bronze et porcelaine. Collection de Chavagnac.

CHAPITRE IX

LES FABRIQUES DE MURANO

Plusieurs incendies graves, causés par les feux des verreries, avaient désolé Venise, qui gardait jalousement son secret de la fabrication du verre. Enfin le grand conseil, en 1292, décida d'installer ses ateliers dans l'île de Murano, dans la lagune.

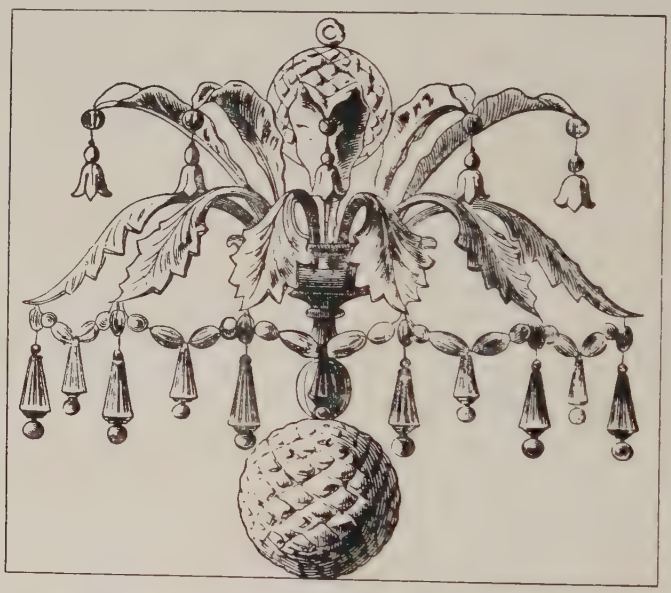


Fig. 64. — Partie supérieure d'un lustre en verre du XVI^e^ siècle. Venise. Palais Vendramin.

Vers le milieu du XVI^e^ siècle, les verriers italiens produisirent un verre filigrané, obtenu par l'assemblage en faisceaux de minces baguettes de verre de couleur et de verre incolore. Soudés par le feu, ces faisceaux constituaient une matière à décor interne dont le soufflage tirait d'ingénieux effets. Cette invention accrut encore le prestige des verriers de Murano, qui réussirent, pendant un siècle, à conserver secrets leurs procédés. Puis on les pénétra ; la Flandre,

l'Espagne, la France, l'Angleterre, produisaient du verre de belle qualité, quand au XVIII^e^, les praticiens de Bohême, obtenant une matière plus nette et plus brillante, supplantèrent les Vénitiens.

Fig. 65. — Lustre en verre de Murano. XVII^e^ siècle. Collection Laffilée.

Les musées d'Europe conservent de très beaux monuments de l'art vénitien du luminaire en verre. On présente ici l'un d'eux, en forme de gondole fleurie (Fig. 65), montée sur une armature de bois et de fer. Ses fleurs sont en verre de couleur opaque, ses feuillages et ses tiges, ainsi que les accessoires, en verre blanc rehaussé de vert ou de bleu.

Le couronnement de ces lustres comportait parfois une ceinture de perles et d'olives retenant des pendeloques (Fig. 64).

CHAPITRE X

LE STYLE LOUIS XVI

Caractères généraux. — C'est précisément aux praticiens du bronze que Nicolas Cochin, le classique mentor du surintendant des Beaux-Arts, M. de Marigny, adressa, l'an 1755, sa fameuse supplique, véritable réquisitoire contre le style rocaille : « Nous leur serions infiniment obligés, écrit Cochin, s'ils voulaient bien ne pas changer la destination des choses et se souvenir, par exemple, qu'un chandelier doit être droit et perpendiculaire pour porter la lumière et non pas tortué comme si quelqu'un l'avait forcé : qu'une bobèche doit être concave pour recevoir la cire qui coule, et non pas convexe, pour la faire tomber sur la nappe ou sur le chandelier... » L'influence du célèbre dessinateur était puissante, la valeur objective de ses arguments frappait un public las d'une formule prompte à dégénérer en procédé ; enfin, les nouvelles découvertes de Pompéï venaient de réveiller le goût de l'antiquité.

On se tromperait fort en considérant le style Louis XVI comme une formule entièrement arbitraire, composite, et pour tout dire artificielle. S'il emprunte aux modèles anciens, il demeure, dans l'exécution, très naturaliste. Il renouvelle le phénomène de la première Renaissance, qui traitait le décor archaïsant avec toute la saveur de l'observation directe. Les feuillages Louis XVI, les médaillons à figures, les fruits, et même les éléments de nature morte : pots-à-feu, colonnettes, etc... ciselés dans le bronze, constituent les exemples de l'art le plus vif, le plus saisissant, le plus réaliste. Un rendu admirable ajoute sa verdeur à l'élégance des compositions. Un travail des ciselets sur le métal fondu, fait avec une conscience vraiment amoureuse du métier et une compréhension aiguë de l'expression de la forme, caractérise l'art de cette époque, dominée par un maître exceptionnel, un parfait représentant du goût, l'illustre Gouthière.

Aucune époque n'a multiplié avec autant de liberté et de fantaisie dans l'invention, les trouvailles charmantes. Non seulement les compositions des appareils d'éclairage sont neuves, mais leurs dispositions pratiques mêmes sont fréquemment inédites, et la

variété de leurs éléments organiques est infinie. La douille porte-lumière, elle-même, dont on pourrait croire le type fixé depuis long-

Fig. 66. — Festin chez M^me^ Dubarry. Gravure de Moreau le Jeune.

temps, s'assouplit et se diversifie à l'infini. Le retour à l'antique n'est autre chose qu'un retour au rationalisme et au goût de l'équilibre qui n'a garde d'oublier la leçon de naturalisme, rappelée au début du siècle.

Flambeaux. — Comme à l'époque de Louis XIV, qui demanda pareillement ses formules à l'antiquité, les flambeaux revêtent la forme de balustres. Leur douille, parfois cylindrique, affecte ordinairement la figure d'un vase orné de guirlandes (Fig. 68). Leur base circulaire est divisée en quatre secteurs par de larges filets en relief. On crée des modèles nouveaux : le flambeau en forme de lyre, orné de têtes d'aigles ; le flambeau-bouillotte, inventé vers la fin du règne pour servir au jeu de la bouillotte ; c'était proprement un candélabre muni d'un abat-jour en tôle peinte coulissant verticalement sur une tige de fer. Le flambeau-cassolette consistait en un trépied portant un petit vase de forme allongée, dont le couvercle se retournait pour recevoir une bougie. Le flambeau-statuette est plus rare : tantôt c'était un petit faune debout sur un socle cylindrique et tenant sur sa tête l'élément porte-lumière, tantôt une femme drapée portant une tige de fleurs.

Bout-de-table. — De proportions réduites, ce candélabre consiste en un tronc de colonne cannelée, sur lequel une corbeille de fleurs est posée (Fig. 67). Ses deux bras de lumière diamétralement opposés, s'attachent au fût, au tiers de sa hauteur, sous une bague qui dissimule le point d'attache.

Bras d'applique. — Le modèle classique du bras Louis XVI comporte une gaine en forme de carquois ou supportant un vase enguirlandé (Fig. 69). Souvent cette gaine est suspendue par un nœud de rubans. Les bras de lumière, au nombre de deux, trois ou cinq, montent du fond avec la souche axiale pour s'en détacher assez haut. Ordinairement des guirlandes appendues opposent leur courbe à celle de la branche porte-lumière. Parfois le bras d'applique affecte la forme de la trompe de chasse, témoin les modèles du Petit Trianon. Un type charmant, assez peu répandu, présente un buste de femme ou d'enfant sortant d'une gaine (Fig. 70) tenant deux cornes d'abondance entre les fruits desquelles se logent les douilles.

Les bras d'applique étaient souvent apposés contre les glaces (Fig. 66) qui en réfléchissaient la lumière. Ils étaient parfois ornés de guirlandes et d'une boule terminale.

Lanternes. — La forme classique de la lanterne Louis XVI est cylindrique, l'armature métallique étant réduite à l'indispensable.

Fig. 67. — Bout-de-table. Collection Sussman.

Fig. 68. — Flambeau. Château de Versailles.

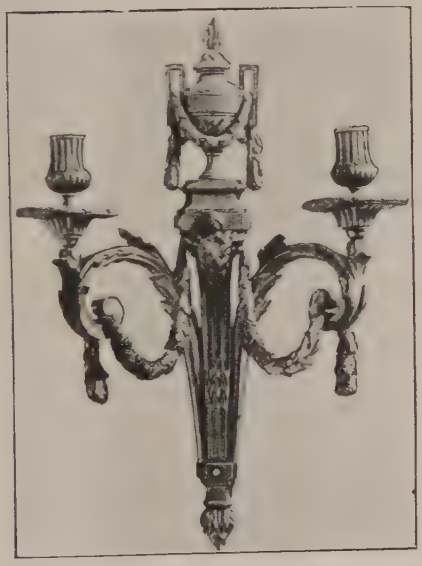


Fig. 69. — Bras d'applique. Palais de Fontainebleau.

Fig. 70. — Bras d'applique. Collection Doucet.

Entre ses montants, généralement surmontés de petits panaches, sont suspendues des guirlandes (Fig. 72). Certains modèles, qui rappellent encore les formules du temps de Louis XV, comportent un réflecteur coiffant la lanterne, et des guirlandes disposées en arc surhaussé, tandis que des pendeloques s'attachent à la crête ainsi qu'au pied de leurs montants (Fig. 71). Il convient ici de rappeler que l'attribution traditionnelle de la fameuse lanterne du Petit Trianon à Gouthière et à l'époque Louis XVI est erronée : le beau bronze daté de 1811 est l'œuvre de Lafont. Ajoutons qu'on faisait des lanternes de salon en bronze orné d'accessoires, fleurs, oiseaux en porcelaine de Saxe ou de Vincennes.

Candélabres. — C'est dans la famille des candélabres que l'on constate la plus grande variété. Tout d'abord persiste le type classique, à fût en forme de torche, dominé par un pot-à-feu, et donnant naissance à trois branches disposées sur un plan équilatéral (Fig. 73) ; comme au début du siècle, on dénomme encore girandole la partie supérieure de ces candélabres, et, par extension, le candélabre lui-même. A ce modèle s'ajoute celui dont la tige axiale s'orne de gaines à bustes féminins. Les candélabres-statuettes sont nombreux : ils consistent en une figure de femme drapée à l'antique (Fig. 74) maintenant de ses bras levés une corne d'abondance ou bien une haute tige fleurie de lis (Fig. 74) dont chaque calice contient une douille. La statuette foule un socle cylindrique enguirlandé. Les candélabres à statues avaient parfois des proportions élevées, notamment pour l'éclairage des grandes pièces de réception. On les adossait aux panneaux de glace, pour en multiplier la lumière, comme l'attestent les estampes de Moreau le Jeune (Fig. 66).

Les candélabres-vases n'étaient pas moins nombreux : c'étaient des vases de marbre à frise et anses de bronze doré ; de leur col feuillagé s'élançait le bouquet de bras-de-lumière. On connaît aussi le candélabre-trépied, formé de trois montants à tête d'aigle maintenant entre eux un vase effilé.

Lustres. — Nous avons expliqué ci-dessus, en commentant la technique du temps de Louis XIV, la monture en enfilage des lustres. L'époque de Louis XVI marque une préférence pour l'autre formule du grand siècle, celle que créèrent Boulle, Marot et Bérain, et

Fig. 71. — Lanterne.
D'après le « Souper fin »
de Moreau le Jeune.

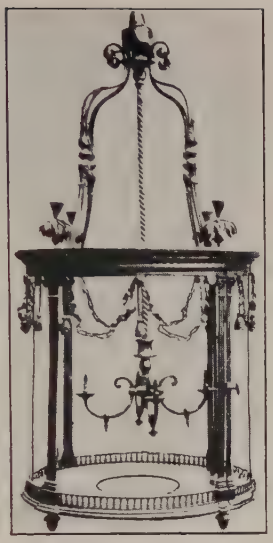


Fig. 72. — Lanterne.
Musée des Arts Décoratifs
de Paris.

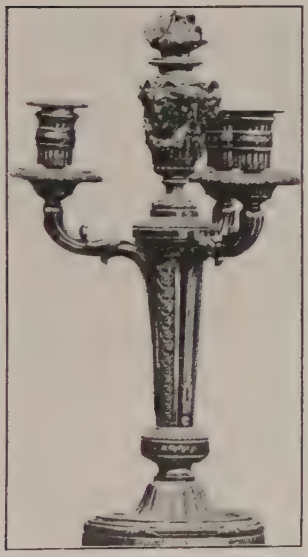


Fig. 73. — Candélabre.
Collection Marquis.

Fig. 74. — Candélabre. Collection
de Polès.

qui consiste à suspendre au pavillon, par des chaînes, le corps même du lustre (Pl. II), lequel est ordinairement une cassolette ou un

Fig. 75. — Lustre à cristaux. Mobilier National.

vase à feu ; des chaînes passent dans un anneau ciselé (Pl. II) qui fait fonction de guide.

Toutefois, le lustre à enfilage n'est pas abandonné, non plus que l'emploi du cristal de roche. L'une des pièces capitales que possède le Mobilier National, un lustre à cristaux massifs, d'une admirable composition, comporte un enfilage (Fig. 75).

Lustre du duc d'Aumont, œuvre du ciseleur Gouthière. Collection des Etablissements Baguès.

Couronne de rosettes à mi-hauteur des chaînes. Guirlandes de perles de verre. Partie inférieure en forme de vase.

CHAPITRE XI

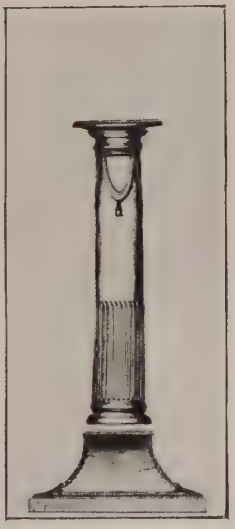
LE STYLE DIRECTOIRE

Flambeaux. — L'évolution du style Louis XVI s'est orientée tout autrement en France et en Angleterre, les deux nations chez lesquelles s'est établie, parallèlement et simultanément, une formule franchement nouvelle. La forme générale des flambeaux français de cette période reste pleine et robuste. Le type en balustre persiste : l'ornementation seule est inédite. Le fût de flambeau s'accuse par des arêtes vives (Fig. 76) qui se prolongent sur la base divisée par elles en secteurs. Un autre modèle (Fig. 77) figure une colonnette cannelée, interrompue par un large anneau ciselé de bas-reliefs, et supportant un buste féminin coiffé d'une haute corbeille, motif caractéristique du style Directoire.

L'orfèvrerie anglaise de cette époque est d'une perfection technique impeccable, mais l'exécutant n'apporte rien au dessinateur. Il matérialise une épure soigneusement cotée, mais le fait sans richesse ni émotion. Les modèles sont, à cette époque, inventés par les frères *Adam* véritables créateurs de ce qu'on appelle le style anglais. Les deux célèbres dessinateurs étaient secondés par la manufacture de Sheffield, établie en 1743, alors en pleine activité ; elle exportait dans toute l'Europe et jusqu'en Amérique. Elle a produit un certain nombre de modèles de flambeaux d'un effet sec mais d'une remarquable perfection (Fig. 78 à 80). Cet art est mince, recherche l'élégance par l'allègement des formes et non, comme fait l'art français, par l'aisance des mouvements et la justesse de l'équilibre.

Parfois, le fût des flambeaux anglais se creuse pour recevoir les ornements favoris du *style Adam*. Le type le plus répandu jusqu'à 1825 environ, fut aussi le plus simple : il n'a d'autre décor que ses cannelures et quelques rangs de perlettes ; sa douille présente un évasement prononcé (Fig. 78). Une autre forme non moins fréquente est celle de flambeau en colonnette embastonnée, c'est-à-dire cannelée à mi-hauteur, enguirlandée à son faîte, et montée sur un piédouche quadrangulaire (Fig. 79).

Fig. 76 et 77. — Flambeaux en bronze doré.
Palais de Fontainebleau.



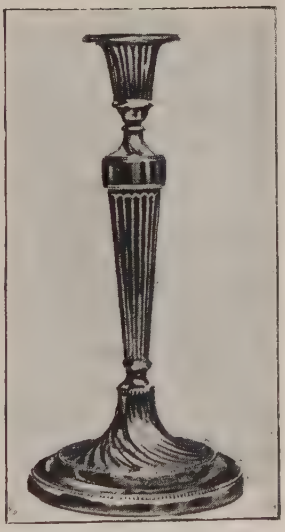


Fig. 78 à 80. — Flambeaux en argent de la manufacture de Sheffield (Angleterre).
Musée Victoria et Albert.

Bras d'applique et lustres. — Les frères Adam ont prodigué leur imagination dans la composition d'un grand nombre de lustres et de bras d'applique. A la vérité, cette imagination s'emploie surtout à combiner dans des conditions nouvelles les motifs pompéiens récemment exhumés. Ce ne sont que cassolettes, coupes, médaillons, trépieds, sphinges, lambrequins et guirlandes, tous ces éléments disparates étant associés arbitrairement, avec cette insouciance de la logique qui caractérise l'esprit de mode et ce goût de la complication qui marque les inventions des dessinateurs non praticiens (Fig. 81 et 82).

Le luminaire français de cette époque utilise les mêmes éléments ; trépieds et sphinges, médaillons et cassolettes voisinent dans les compositions de la fin du XVIII^e siècle. Le retour à l'antique, primitivement alimenté par la documentation romaine, s'enrichit, à la fin du règne de Louis XVI, de la documentation grecque. L'art va épurer son esthétique, retourner à la simplicité primitive, écarter de lui tout agrément pittoresque, désormais considéré comme superflu et indigne d'un grand style. A la formule pompéienne, se substitue la formule qu'on appelle étrusque, ou primitive.

Mais le luminaire est un art de décoration : il est difficile de le réduire à une simple structure. Aussi bien évoluera-t-il, à la fin du XVIII^e siècle, sur un plan particulier : étranger à celui qu'adoptent les arts majeurs, le style chinois qui fut en grande vogue en 1785 environ, se manifeste dans la forme de certains appareils consistant (Fig. 83) en deux vasques suspendues l'une à l'autre et dont un abat-jour conique domine la superposition.

La tendance nouvelle se dégage plus clairement dans le gracieux modèle de lustre qui comporte une sorte d'amphore ovoïde allongée suspendue par des chapelets de perles en acier poli : elle s'affirme également dans la composition des lustres à cristaux, assez rares, qui nous sont parvenus, et dont le palais de Fontainebleau et l'Élysée, notamment, conservent de beaux exemples : leur tige axiale fuselée soutient une ceinture de pendeloques de cristal sur laquelle sont montés des bras de lumière eux-mêmes entourés d'une couronne de pendeloques (Fig. 84). Ce modèle, fort élégant, est dit *en jupe*.

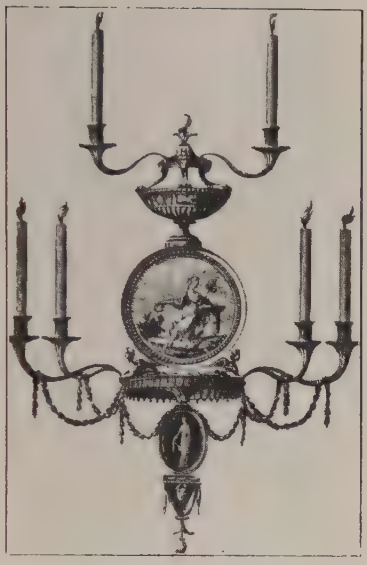


Fig. 81 et 82. — Bras d'applique. Style Adam.

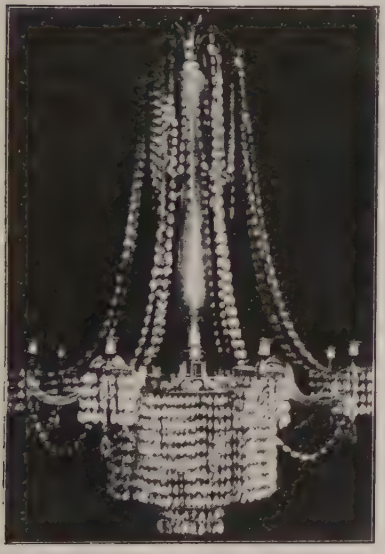
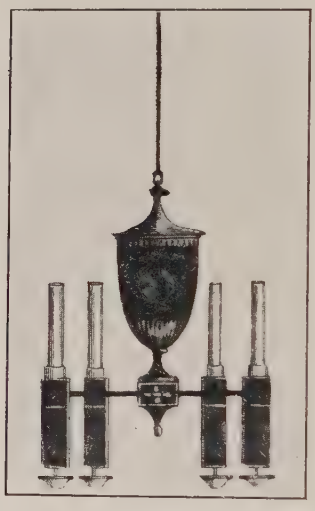


Fig. 84. — Lustre « en jupe de cristal »
Palais de Fontainebleau.

Fig. 83. — Lustre.
Style Adam.

Quinquets. — L'emploi des cierges de cire et des chandelles ne va pas sans inconvénients : leur combustion répand des suies et des odeurs au moins fâcheuses. Par contre, les lampes à huile n'éclairaient guère ; à peine servaient-elles de veilleuses. En 1785, un Genevois,



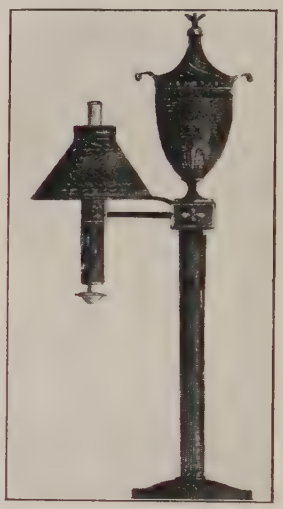


Fig. 85 et 86. — Quinquets. D'après « Meubles et Objets de goût » (1803).

Argand, s'avisa d'en intensifier la lumière en en développant la flamme par le moyen d'un courant d'air actif. Sa lampe se compose d'un réservoir et d'un double tube concentrique dans lequel passe la mèche, réglable par une clé. Dans cette double cheminée de ventilation la flamme s'anime et s'élève. A l'origine, le corps de la lampe était en métal ; plus tard, on le fit en verre.

L'invention d'Argand fut mise au point et vulgarisée par Quinquet à Paris. Celui-ci créa le modèle original qui consiste en une applique projetant deux lampes. Dans la suite, ce type se diversifiera. L'on fera des quinquets de table et des suspensions quinquets. Ces lampes seront en tôle vernie ou en fer blanc peint.

CHAPITRE XII

LE STYLE EMPIRE

Caractères généraux. — Il s'est produit, à la fin du XVIII^e^ siècle, un phénomène dont l'importance est capitale pour l'histoire des arts appliqués en France : l'abolition des jurandes. Cet acte de libération politique supprimait le seul frein qu'il y eût au développement de la « camelotte ».

Dans les arts du bronze et spécialement le luminaire, que pratiquaient les ateliers d'orfèvres, la qualité technique s'est mieux maintenue qu'ailleurs. Sans doute, le travail de ciselure sera souvent remplacé par l'intervention de la molette ou du tour à guillocher, qui marqueront de leur nette et froide régularité le col ou la douille des chandeliers, voire la base et le chapiteau des colonnettes. Mais ce n'est là qu'un moyen de gagner du temps, et l'on est obligé d'admettre que l'élargissement de la clientèle amène les producteurs à simplifier et à réduire la tâche de la main-d'œuvre. D'ailleurs, l'exécution du travail de la molette est ordinairement impeccable.

L'époque impériale est, à ce point de vue, la digne héritière de l'admirable période artistique qui l'a précédée. Ses moyens sont tout différents, mais son goût de la perfection technique n'est pas moins vif. Les bronziers du XVIII^e^ siècle ciselaient dans la masse : leurs successeurs vont rapporter le décor sur des panneaux lisses, et les y ajuster par un système de vis, d'écrous, de goujons et de chevilles. Les grandes pièces ne sont pas exécutées autrement : elles se composent d'une série d'éléments ciselés individuellement, et appliqués ensuite à froid sur la construction. De ce procédé qui ressemble à un expédient (et que les contemporains de Boulle comme ceux de Gouthière eussent réprouvé) les orfèvres tirent alors des effets neufs et heureux, des oppositions du mat au luisant qui accusent la richesse et la perfection du travail. C'est l'application qui est mate et le fond poli, au contraire de ce qui se faisait dans le passé.

Le caractère nouveau de la production artistique du début du siècle est la subordination du praticien au dessinateur. Auparavant, les créateurs de modèles faisaient graver leurs projets que les

libraires répandaient dans le public sous le titre de *cahiers de dessins*. Les compositions étaient volontairement chargées d'indications différentes, montrant les éventuels développements que chacun des thèmes pouvait comporter. Parmi ces hypothèses et ces suggestions, le praticien choisissait une combinaison logique et l'interprétait librement. Tel était le régime du travail avant la Révolution. Celle-ci créa le droit d'auteur, restreignant ainsi le droit de l'interprète. Elle instituait une obligation pour l'homme de métier de suivre docilement la pensée de l'inventeur. Ce fut le triomphe des architectes qui, au début du XIX^e^ siècle, étaient des maîtres, savants et scrupuleux, comme Percier et Fontaine. Leurs modèles étaient établis dans le respect et la connaissance de la technique. La raison de la froideur et de la minceur d'effets des ouvrages de l'époque impériale, quelle qu'en soit la richesse, est le manque de liberté de l'interprète, ajoutant sa contrainte à celle d'un art qui empruntait non plus à la nature mais à l'archéologie.

Peu d'époques, cependant, ont eu des artistes aussi remarquables. De ces artistes, il faut citer, le premier, Philippe Thomire, praticien déjà connu sous Louis XVI et qui produira jusqu'en 1843 des œuvres pleines de force et de grandeur : Trianon, Fontainebleau, le Garde-Meuble doivent à son talent quelques-unes des plus nobles torchères à figures qu'ait laissées l'époque impériale. A ce nom illustre, il convient d'ajouter ceux des maîtres orfèvres auxquels l'art du luminaire faisait appel : Chaumont, spécialiste du lustre ; Valentin, créateur de girandoles et de lustres ; les fournisseurs de la cour qui ne cessèrent pas de travailler aux ouvrages de leur métier : Biennais, Odiot, Henry Auguste, Nicolas Bouto, Ravrio, Lafont, l'auteur de la fameuse lanterne du Petit Trianon, dont le style atteste la persistance tardive des formules dites Louis XVI. On cite encore, au nombre des praticiens du luminaire et spécialement du lustre : Gallé, rue Vivienne ; Delafontaine père et fils, rue d'Orléans-Saint-Honoré ; Feuchères, rue Notre-Dame-de-Nazareth, et B. F. Lachouape-Dufourgeois.

Flambeaux. — Comme les candélabres, et d'ailleurs comme la généralité des créations d'art appliqué du Premier Empire, les flambeaux de cette époque trahissent la double influence de l'archaïsme gréco-romain et de l'art égyptien, récemment révélé par les savants.

A dater de 1798, s'introduisent dans le répertoire des formes ornementales certains motifs caractéristiques : la feuille de lotus ; les figures engainées, aux pieds nus ; les sphinx mâles. Les types de flambeaux les plus répandus comportent un fût tubulaire en forme

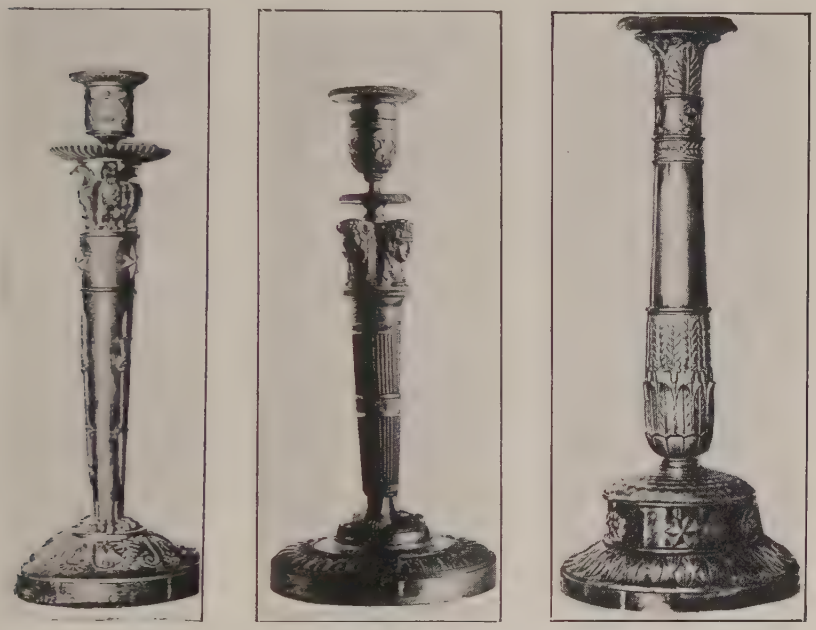


Fig. 87 à 89. — Flambeaux. Palais de Fontainebleau.

de torche, monté sur des griffes si l'amortissement est constitué par des aigles (Fig. 87), sur des pieds nus si le fût se termine en bustes féminins adossés (Fig. 88). Les flambeaux en forme de colonne diminuée, sortant d'une gaine de feuilles imbriquées, séparée de la base par un étranglement très accusé, forment une famille aussi nombreuse (Fig. 89).

Bras d'applique. — Le luminaire de l'époque impériale ne fut pas moins inventif en modèles de bras d'applique. Tout fut inédit : la disposition de l'appareil, les formes ornementales et le dessin des accessoires. Les plus simples de ces appliques consistent en une

couronne sur laquelle sont fixées des flèches supportant des douilles. Plus riches et infiniment plus variés sont les modèles dont nos palais nationaux gardent de remarquables exemples. Telle est l'applique faite d'une tête d'aigle présentant horizontalement un anneau sur

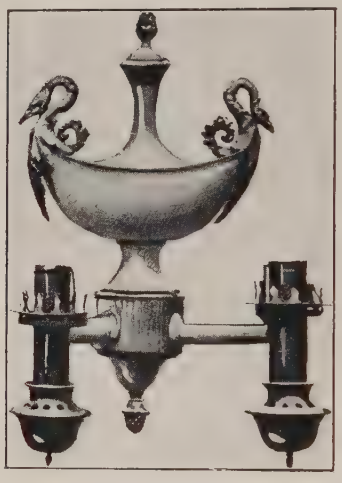


Fig. 90. — Quinquet. Collection H. d'Allemagne.

Fig. 91. — Bras d'applique. Palais de Saint-Cloud.

lequel sont fixés les bras porte-lumière (Fig. 92) ; tel est le serpent ou le col de cygne (Fig. 93) tenant une couronne sur laquelle sont montées quatre douilles ; tel est le cygne voguant, portant sur sa tête et sur l'extrémité de ses ailes, trois cornets porte-cierge (Fig. 95) ; telle est la Gloire ailée, debout sur un globe et tenant deux couronnes civiques ; la gerbe des éléments porte-lumière nait d'un fleuron placé sous la sphère (Fig. 94) ; telle est enfin la figurine d'amour en terme, sortant d'un culot fleuronné ; sa tête et ses bras levés supportent trois corbeilles (Fig. 91).

On connaît aussi des quinquets d'applique, munis d'un réservoir central en forme de navette, aux éperons en cols de cygne (Fig. 90).

Candélabres. — Certains types de candélabres établis dès le règne de Louis XVI, témoin le candélabre à statuette, reparaissent

Fig. 92 et 93. — Bras d'applique à tête d'aigle et à cou de cygne.
Palais de Fontainebleau.

Fig. 94. — Bras d'applique
en Gloire ailée.
Palais de Compiègne.

Fig. 95. — Bras d'applique
à corps de cygne.
Grand Trianon.

à l'époque impériale, mais profondément transformés. La figurine est une Victoire, dressée sur le globe et tenant de ses bras levés une couronne sur laquelle sont fixés les bras porte-lumière (Fig. 97). Un modèle original est celui du candélabre en obélisque, au pied

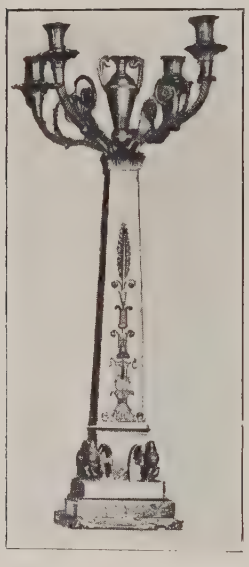


Fig. 96. — Candélabre. Fontainebleau.

Fig. 97. — Candélabre. La Malmaison.

Fig. 98. — Flambeau-bouillotte. Fontainebleau.

duquel se tiennent quatre aigles, et dont le sommet porte un vase ornemental, encadré de quatre bras porte-lumière (Fig. 96). Il y a là, de toute évidence, un emprunt à l'Égypte.

Flambeaux-bouillotte. — Le dispositif du flambeau-bouillotte est connu dès le dernier quart du XVIII^e^ siècle. Il consiste en un groupe de bras porte-lumières montés sur un axe le long duquel coulisse, réglable par une clé, un abat-jour de tôle peinte. Seul, le caractère de l'ornementation différencie le flambeau-bouillotte Empire de son devancier (Fig. 98).

Lustres. — Les collections publiques et privées conservent un grand nombre de lustres du Premier Empire. Les palais nationaux

en offrent à peu près tous les types également remarquables par la finesse de leur ciselure et par l'élégance, la variété, l'inédit de leur composition.

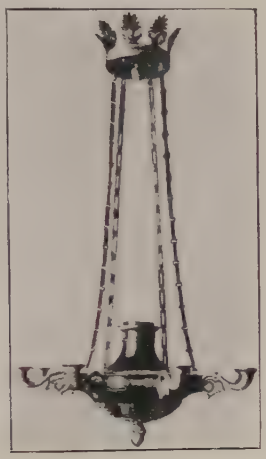


Fig. 99. — Lustre sans cristaux. La Malmaison.

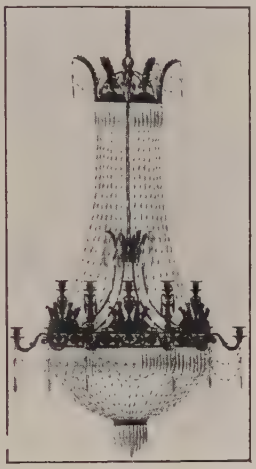


Fig. 100. — Lustre à flambeaux sur la ceinture. Paris. Musée des Arts décoratifs.

Il convient de classer dans une catégorie spéciale les lustres sans cristaux, en forme de lampe antique et dont le corps est en bronze noir. Des chaînes le suspendent au pavillon, généralement orné de hautes palmettes (Fig. 99). Mais le plus grand nombre des lustres comportent des cristaux, soit naturels, soit artificiels, taillés comme au XVIII^e^ siècle, en poires, en poignards, en olives, en perles. Une nouvelle taille apparaît : les *myrzas* qui sont des aiguillettes de cristal, groupées autour du pavillon, autour du bras-de-lumière et sous la couronne (Fig. 100 et Pl. III).

Les lustres de cette époque sont montés, soit sur enfilage, soit sur la tige axiale apparente et fournissant elle-même un motif décoratif. Parfois la couronne supporte la série des douilles porte-lumière, accostées de cygnes ou de figures (Fig. 100) ; parfois l'arête supérieure de la couronne est surmontée de bronzes découpés purement orne-

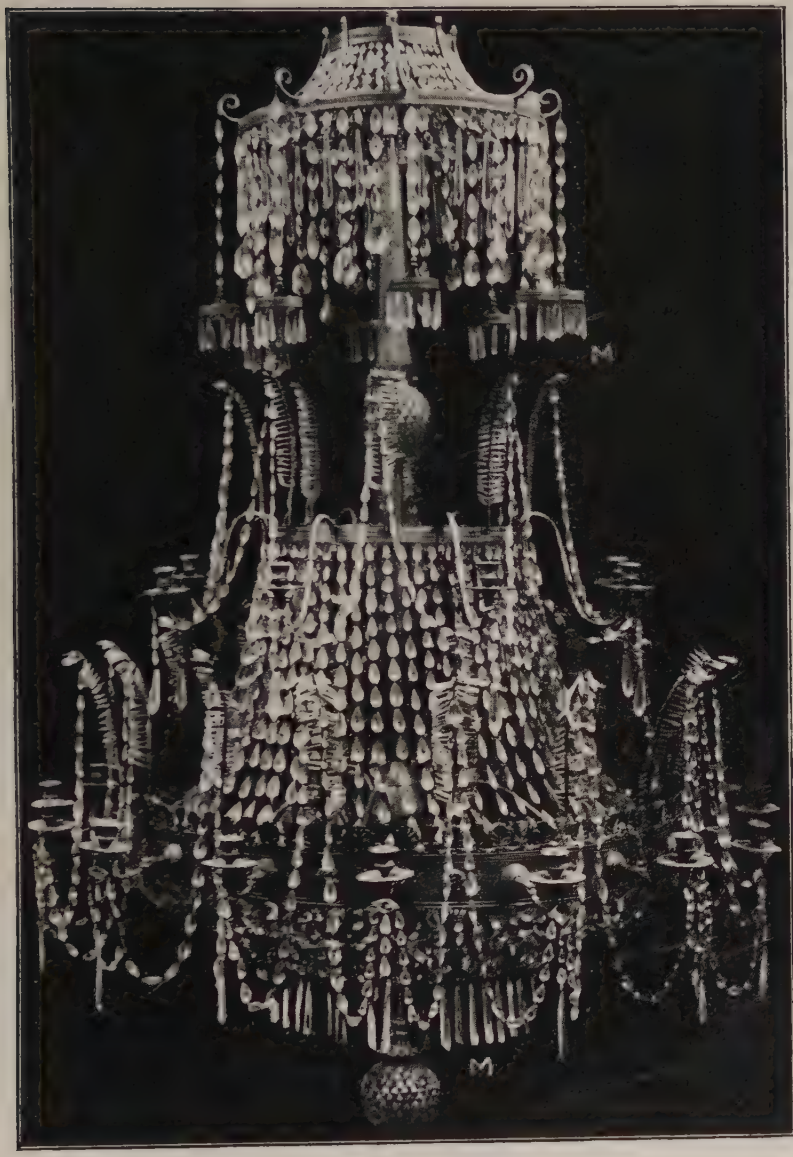
mentaux : courses de char, danses antiques ; alors les bras-de-lumière, en forme de trompes de chasse, dessinent leur involution vers l'extérieur (Fig. 102).

Fig. 101. — Lustre sans ceinture. Paris. Hôtel de Beauharnais.

Fig. 102. — Lustre à une ceinture et chaînes de clochettes. Malmaison.

Une catégorie nombreuse de lustres du Premier Empire se caractérise par la simplification de la structure. Les branches porte-lumière prennent naissance, non plus sur une couronne, mais directement sur la tige axiale (Fig. 101).

La tige axiale qui constitue, dans les pièces de cette nature, un élément décoratif essentiel, affecte, soit la figure d'un long balustre effilé (Fig. 101) soit celle d'une colonnette prolongée par un balustre effilé (Fig. 102), soit celle d'une amphore antique, en bronze noir.



Lustre à cristaux. Paris. Mobilier National.

Un des plus beaux lustres à cristaux du Premier Empire.
Sous la couronne, autour de la sphère médiane et sous le pavillon : pendentifs de « myrzas ». Sur les deux couronnes : ornements de cristal en forme de pennage, supportant des chapelets de cabochons.
Pavillon en forme de toiture chinoise.

TABLE DES MATIÈRES

Chapitre Premier.	— Les moyens d'éclairage depuis l'antiquité .	5 à 7
— II.	— L'Antiquité	8 à 11
— III.	— Le moyen âge.....	12 à 17
— IV.	— Le luminaire musulman,.....	18 à 21
— V.	— La Renaissance	22 à 25
— VI.	— Première moitié du XVII[e] siècle.....	26 et 27
— VII.	- Deuxième moitié du XVII[e] siècle	28 à 35
— VIII.	– Le style Louis XV	36 à 39
— IX.	— Les fabriques de Murano	40 et 41
— X.	— Le style Louis XVI	42 à 49
— XI.	— Le style Directoire.....	50 à 54
— XII.	— Le style Empire	55 à 63

2457-33. — Impr. des Orphelins-Apprentis d'Auteuil, 40, rue La Fontaine, Paris (16[e]).

LES ARTS DÉCORATIFS

LA MENUISERIE D'ART

LES ARTS DÉCORATIFS

Cette nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art formera la suite et le complément de la collection :

" LA GRAMMAIRE DES STYLES "

On y trouvera la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

La Menuiserie d'Art, par Étienne Ausseur, professeur aux cours de la Chambre syndicale de Menuiserie.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond Subes, ferronnier d'Art.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis Guimbaud.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume Janneau. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Le Vitrail, par Félix Gaudin, peintre-verrier.

Paraîtront successivement :

Les Meubles (2 vol.), par Guillaume Janneau. Administrateur du Mobilier National, professeur à l'École du Louvre.

Les Jardins, 1 vol.

La Céramique.

TYP. FIRMIN-DIDOT & Cie. — MESNIL (EURE). — 1928.

LES ARTS DÉCORATIFS

LA MENUISERIE D'ART

PAR

ÉTIENNE AUSSEUR

PROFESSEUR AUX COURS DE LA CHAMBRE SYNDICALE DE MENUISERIE

Ouvrage orné de 80 illustrations

PARIS (VI[e])
LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER
3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

Copyright by R. Ducher, 1928.

LA MENUISERIE D'ART

Chapitre Premier

APPELLATION. — ORIGINES

L'ART ROMAN (XI^e^ siècle et 1^er^ quart du XII^e^ siècle)

Le menuisier par étymologie est l'ouvrier qui, coupant, taillant le bois menu, travaille à de petits objets; d'autre part Viollet-le-Duc en indique une autre origine : menuisier viendrait de « man-huissier », artisan qui faisait les huis (portes extérieures). Jusqu'au XIV^e^ siècle les menuisiers et les charpentiers ne forment qu'une seule corporation, pourvus d'un outillage rudimentaire, ils employaient le couteau, la cognée et très peu la scie; les charpentiers de grande cognée exécutaient les gros travaux, tels que charpentes, planchers et plafonds, ceux de petite cognée, les portes, les fenêtres, les lambris; ces derniers au XV^e^ siècle étaient appelés aussi huchiers, menuisiers, c'est alors que leurs travaux devinrent plus raffinés avec l'invention du rabot, et les procédés de fabrication se perfectionnant, ils se séparèrent des charpentiers et eurent leur corporation bien distincte. Ce sont toutes ces modifications successives de la technique de la menuiserie que nous allons passer en revue, depuis le moyen âge jusqu'aux premières années du XIX^e^ siècle.

Les portes. — La construction des portes romanes est très simple : des parties pleines faites de planches jointives, consolidées sur la face intérieure par des barres horizontales entaillées à mi-bois (fig. 2), ou fixées à plat par de gros clous

Fig. 1. — Clou forgé fendu et recourbé sur la traverse.

forgés dont la tête servait de décoration et dont l'extrémité

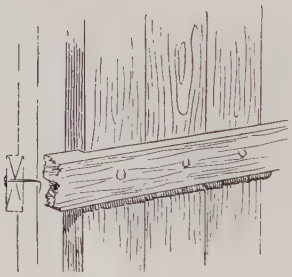


Fig. 2. — Barres embrevées à mi-bois.

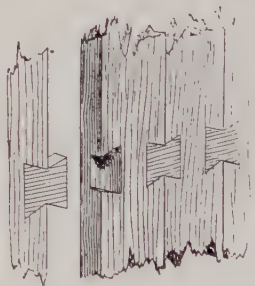
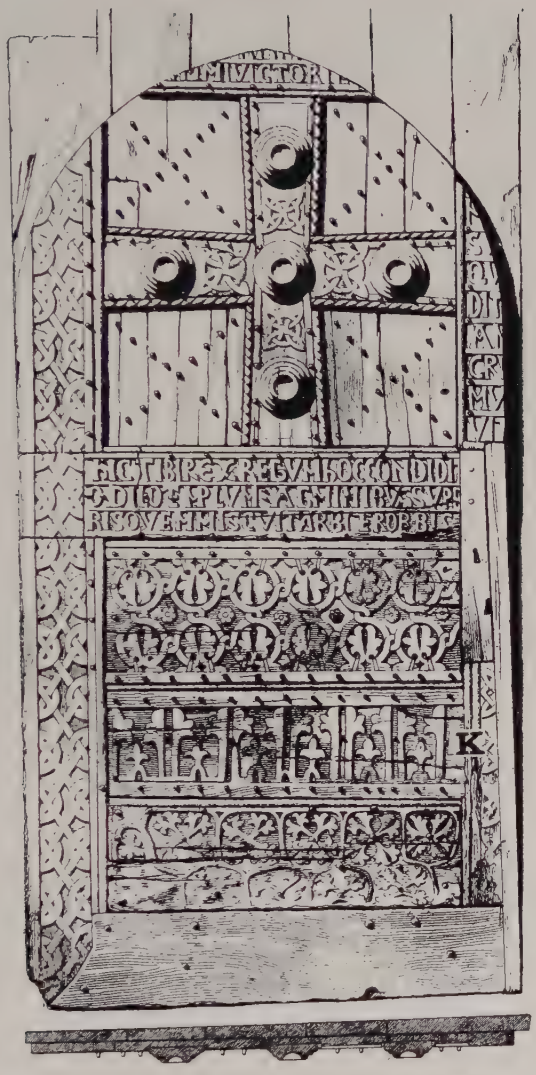


Fig. 3. — Faux tenon à queue d'hironde.

fendue en deux était recourbée sur la traverse (fig. 1), des écharpes en augmentaient encore la solidité lorsque celles-ci, par leurs dimensions risquaient de se déformer. Nous voyons aussi souvent, de faux tenons en forme de queue d'hironde chevaucher sur le joint des planches composant la porte, et y être encastrés de leur épaisseur (fig. 3). Sur beaucoup



Décoration d'une porte à l'époque romane.
Porte de l'église de la Voulte-Chilhac (Haute-Loire).

nous voyons des pentures formées par des bandes de fer plus ou moins ouvragées, clouées sur le parement extérieur, jouant ainsi le double rôle de renfort et d'ornement.

Par contre nous possédons très peu de portes sculptées de cette époque, on peut citer celle de la cathédrale du Puy (XI[e] siècle), et celle de la Voulte-Chilhac (Pl. I).

Les clotets. — On désigne sous ce nom un grillage formé

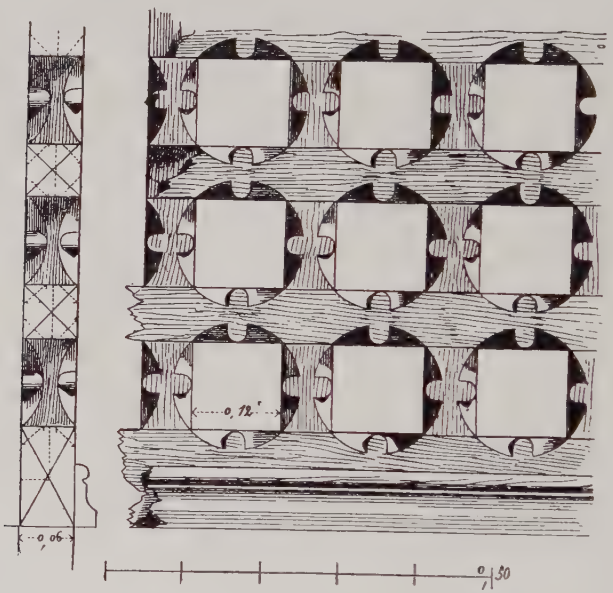


Fig. 4. — Clotet (D'après Viollet-le-Duc).

par des chevrons assemblés à mi-bois. Aux assemblages on laissait au bois toute sa largeur et par conséquent toute sa force, mais au droit des vides (fig. 4) on pratiquait des élégis ou chanfreins qui pouvaient former des motifs de décoration, — on rencontre aussi des clotets dont les parties à jour étaient remplies par des panneaux encastrés dans une feuillure, — ces barrières mobiles servaient de clôture ou de séparation provisoire dans les grandes salles du moyen âge.

Chapitre II

L'ART GOTHIQUE

Caractères généraux. — La menuiserie prend alors un développement considérable et tous les chefs-d'œuvre que nous conservons sont autant de preuves de la valeur des artisans du moyen âge, ouvriers habiles et fiers de leur métier. Profitant d'un outillage moins rudimentaire, la technique se perfectionne : ce ne sont plus maintenant des planches reliées entre elles par des traverses, mais une solide membrure de pièces

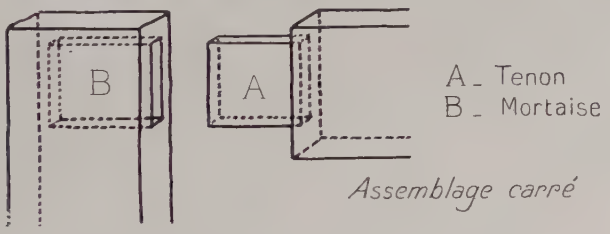


Fig. 5. — Assemblage carré à tenon et mortaise.

de bois assemblées carrément à tenon et mortaise recevant des panneaux légers encastrés dans des feuillures ou embrevés dans des rainures. Ces panneaux non collés dans les rainures avaient suffisamment de jeu pour que sous l'action de l'humidité ou de la chaleur ils puissent se retirer et jouer librement sans risque de faire éclater le bois. Ce qui est remarquable dans l'art gothique c'est la concordance logique entre la structure et la décoration; pas d'ornementation qui pourrait diminuer la solidité, jamais de collages ni d'éléments rapportés, mais toujours la sculpture prise dans la masse. Les ferrures servant à équerrer les menuiseries (porte ou fenêtre) étaient toujours en applique jamais entaillées, les assemblages ainsi restaient intacts et les bois conservaient leur épaisseur réelle.

Les lambris. — Aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles les lambris sont généralement construits comme l'indique la figure 6. Sur une traverse basse B s'assemblent les montants intermédiaires C qui vont traverser de leurs tenons K la traverse F

Fig. 6. — Type de lambris des XIII^e^ et XIV^e^ siècles.

et la corniche E, on remarquera que dans ce lambris les montants C et D ne sont chanfreinés que partiellement et que les chanfreins CH s'arrêtent à la hauteur des traverses F, de façon à conserver aux montants toute leur force au droit des assemblages. Les tenons sont fixés dans les mortaises (fig. 5) à l'aide de chevilles en bois restant apparentes K.

Au XV^e^ siècle la moulure d'encadrement (fig. 7 A) se prolonge sans interruption de la traverse au montant par un

quart de cercle, l'assemblage est carré, sans onglet, toutefois cette moulure s'arrête à la traverse intermédiaire (fig. 7 T I)

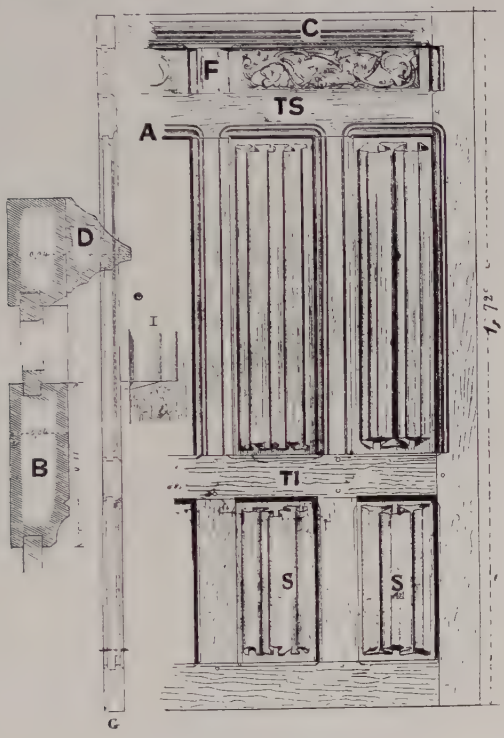


Fig. 7. — Type de lambris du xv[e] siècle.
Église de Semur.
S S. Sculptures appelées « Serviettes ».

qui est chanfreinée au droit de chaque panneau. Quant à la partie basse du lambris, en général elle ne reçoit aucune moulure, de simples chanfreins arrêtés sont poussés sur les montants. Le couronnement est composé d'une corniche C embrevée sur une frise F décorée de motifs sculptés à jour qui allègent la boiserie.

Nous possédons peu de lambris gothiques et cela s'explique aisément, on sait en effet que la décoration fixe au moyen

âge était assez rare, les murs étant simplement recouverts de tapisseries ou d'étoffes peintes qu'on emportait à chaque déplacement.

Le musée des Arts décoratifs à Paris, dans ses riches col-

Fig. 8. — Lambris du xv[e] siècle provenant d'Avignon.
Paris. Musée des Arts décoratifs.

lections, possède un ensemble très complet de lambris (fig. 8) du xv[e] siècle composé de panneaux sur trois rangs superposés et terminés par une frise à pinacles fleuronnants (fig. 9). Ces panneaux sont décorés de l'ornement le plus répandu à l'époque gothique, appelé « serviette »; ce motif est pour ainsi dire la base de l'ornementation de toutes les menuiseries du xv[e] siècle, il figurait une étoffe drapée, aux plis verticaux, auxquels le sculpteur donnait un léger relief (fig. 7).

L'ensemble des lambris recouvrant les murs d'une pièce s'appelait un « chambrillage ». Nous voyons dans celui représenté figure 8, un buffet fixe, faisant corps avec les boiseries, mais encastré dans le mur. La composition de ses portes en

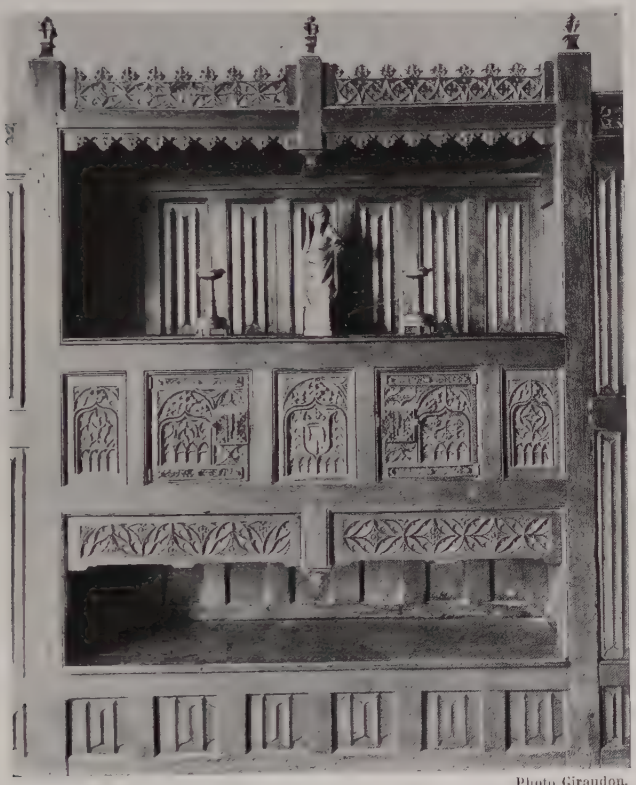


Photo Giraudon.

Fig. 9. — Buffet fixe faisant partie du chambrillage (fig. 8). Paris. Musée des Arts décoratifs.

est tout à fait remarquable ; les panneaux entièrement sculptés figurent des ogives ou des arcs en accolade garnis de motifs très délicats et d'exécution très habile. La richesse de ce meuble rompt agréablement la monotonie et la sévérité des lambris qui l'environnent.

Les portes. — Au XIII^e^ siècle, pour les portes extérieures, la technique reste simple, un bâti formé de montants et traverses assemblés sur lequel on fixait à l'aide de gros clous des planches en applique de toute la hauteur. A partir du XIV^e^ et au XV^e^ siècle, même construction que les lambris : des panneaux embrevés dans des rainures, permettant ainsi de couper la surface par des divisions en hauteur et en largeur. On trouvera (fig. 10 et Pl. II), un des beaux spécimens de portes de cette époque. Chacun des montants CH était renforcé par un contrefort CF terminé par un pinacle ; le décor consiste en une imitation de fenestrage d'église avec lignes flamboyantes. Citons parmi les plus remarquables portes, celle de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges, le portail des Libraires à Rouen, la porte de Notre-Dame de Beaune, décrite plus haut (Pl. II), qui subsiste comme une des plus belles œuvres du XV^e^ siècle, tant par la logique de sa structure que par la finesse de son décor.

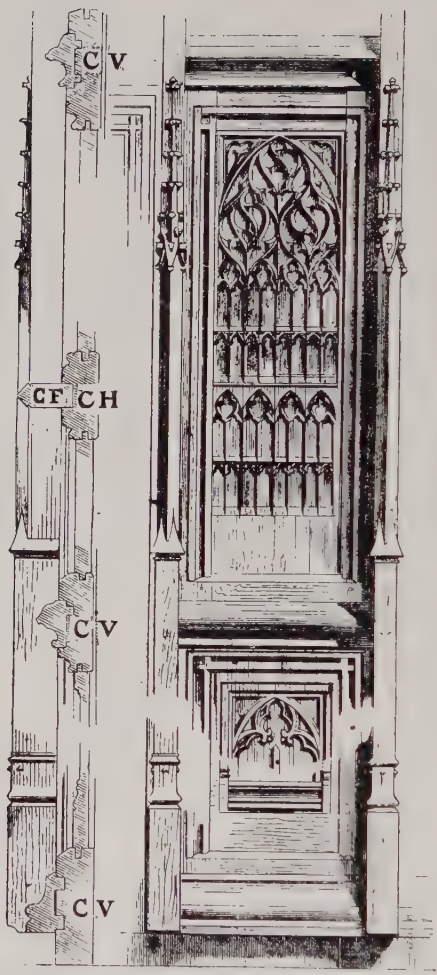
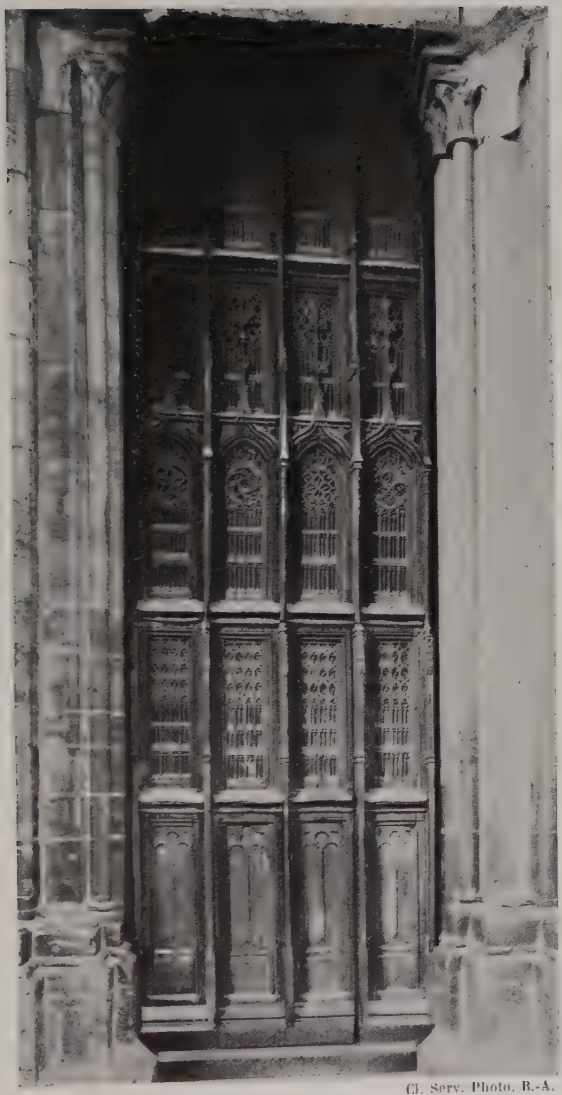


Fig. 10. — Panneau de porte du XV^e^ siècle. Notre-Dame de Beaune.
C V. Coupes verticales dans l'axe.

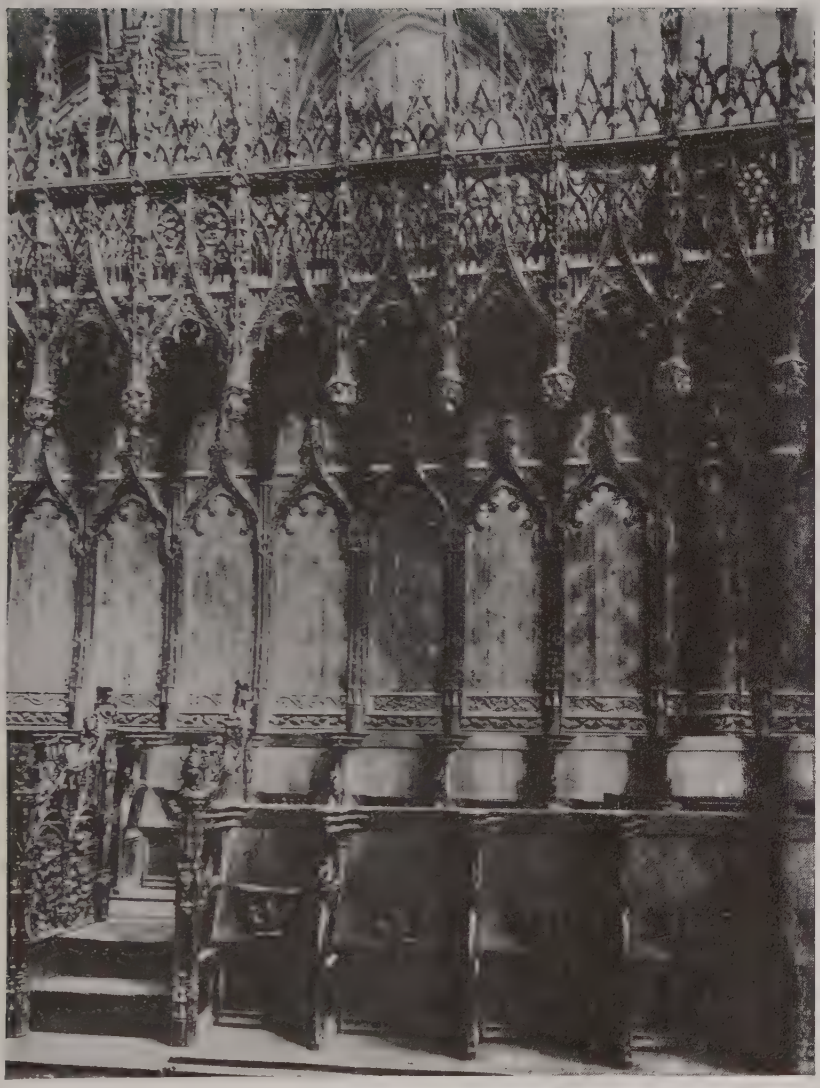


Cl. Serv. Photo. B.-A.

Porte de Notre-Dame de Beaune. XV^e^ siècle.

Les stalles. — Par leur structure, les stalles pourraient aussi être classées dans les ouvrages de charpente; il faut en effet des plateaux de bois très épais pour trouver dans leur masse des motifs d'un grand relief. La composition d'un ensemble de stalles sera sensiblement la même à toutes les époques. Le siège est toujours formé d'une planche mobile ferrée à charnières, dégageant quand elle est relevée la place comprise entre les jouées de séparation où l'assistant reste debout appuyé sur la *miséricorde*, ou *patience*, sorte de console fixée sous le siège. Les côtés terminés soit par un potelet ou une console renversée, supportent les accoudoirs dont les moulures s'amortissent sur le dossier. Au dessus, un panneau plus ou moins ouvragé et encadré de montants formant séparations reçoit à sa partie supérieure un dais d'une saillie assez forte pour couvrir les places. Dans les cathédrales et les grandes abbayes, les stalles sont à deux rangs, le premier étant simplement composé de sièges avec accoudoirs et dossier. Pour une destination plus modeste elles seront sans dais et seul le panneau de fond donnera la note de richesse.

Nous ne possédons aucune stalle antérieure au XIII^e^ siècle, et celles des XIII^e^ et XIV^e^ siècles sont très peu nombreuses. Le plus bel ensemble du XVI^e^ siècle que nous conservons précieusement est celui de la cathédrale d'Amiens (Pl. III). Les bas-reliefs, les sculptures à jour des dais et leurs clés pendantes, les encadrements de panneaux avec leurs arcatures sont d'une délicatesse d'exécution prodigieuse qui dénote de la part des artisans qui y ont travaillé une réelle maîtrise dans leur art. De la même époque les stalles d'Auch et d'Albi doivent être citées ainsi que celles de Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne), comme les plus connues. Ces trois ensembles appartiennent plutôt à la Renaissance par le caractère de leur décoration, de même que les stalles du château de Gaillon, conservées à la cathédrale de Saint-Denis.



Stalles de la cathédrale d'Amiens (1508-1522)
par les maîtres menuisiers Huet, Boullin et Avernier tailleur d'images.

Chapitre III

LA RENAISSANCE (XVI^e SIÈCLE)

Le style Louis XII. — Successivement Charles VIII, Louis XII, et plus tard leurs successeurs vont guerroyer en Italie pour faire valoir leurs droits sur l'héritage du royaume de Naples; ils ramènent de leurs expéditions des ouvriers ou seulement des souvenirs et des idées. C'est cette pénétration de près de cinquante ans qui créa pour ainsi dire la Renaissance française.

Cependant l'art ogival était encore très vivant à la fin du XV^e siècle, lorsque l'influence italienne se fit sentir dans toute la décoration des œuvres du début du XVI^e siècle. Le style Louis XII forme transition entre le gothique flamboyant et la Renaissance. Au gothique, il emprunte sa structure; à la Renaissance italienne, tout son décor avec ses rinceaux et ses arabesques florentines. On en trouve un exemple dans une clôture de chœur que conserve le musée de Cluny (Pl. IV). Dans cet ouvrage, toute la partie supérieure ajourée appartient encore à l'art gothique avec ses arcades étroites dont le sommet est décoré comme le fenestrage des églises du XV^e siècle, et sa rangée de pinacles formant couronnement. La partie inférieure, par contre, appartient déjà à la Renaissance avec ses panneaux séparés par des pilastres, les uns et les autres décorés d'arabesques. D'autres ouvrages de menuiserie Louis XII se trouvent à Dieppe : ce sont les boiseries de la sacristie de l'église Saint-Jacques. Une clôture dans la cathédrale d'Évreux, et le jubé de l'église de la Madeleine à Troyes sont aussi à classer dans cette même période du début de la Renaissance.

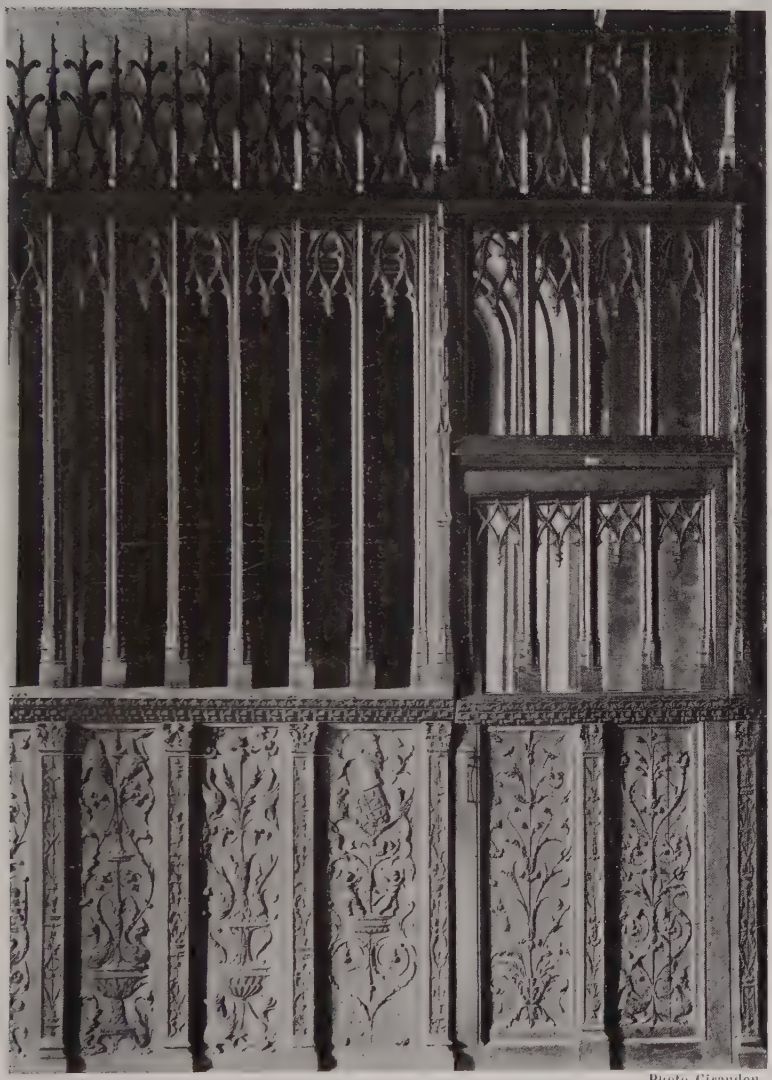


Photo Giraudon.

Clôture provenant de l'église d'Augerolles (Puy-de-Dôme).
Conservée au musée de Cluny à Paris.

Caractères généraux de la Renaissance. — La Renaissance proprement dite commence avec le règne de François Ier (1515-1547), elle se prolonge vers 1590 et comprend les règnes de Henri II, de François II, de Charles IX et d'Henri III; cependant on a coutume d'adopter deux grandes divisions : l'époque François Ier correspondant à la première moitié du XVIe siècle, et sous le nom générique d'Henri II une période allant de 1548 à 1590.

La structure de la menuiserie est à peu près la même durant tout le XVIe siècle, mais la décoration est bien différente. Le style François Ier est plein de fantaisie, de verve et de légèreté; le style Henri II est froid, en restant très classique.

Le début de la Renaissance s'est inspiré de l'antiquité par l'intermédiaire de l'art italien. Cet art classique gréco-romain, elle le comprend mal, l'ayant insuffisamment étudié; c'est avec une originalité pleine de hardiesse qu'elle interprète les ordres antiques. Quant à la sculpture ornementale, elle est facilement reconnaissable, très influencée par l'arabesque italienne; elle est légère, touffue (Pl. VI), avec une quantité de petits motifs ou de rinceaux de feuillage.

Tout autre est la technique du style Henri II.

La publication des recueils de Vitruve, de Vignole, de Palladio a révélé aux artistes un art antique jusqu'alors inconnu et leur a permis de l'étudier et de le comprendre. C'est alors que s'élève l'aile de la cour du Louvre à Paris qui est l'œuvre de Pierre Lescot, un des chefs-d'œuvre de la Renaissance, où les ordres antiques sont traités dans toute leur pureté.

Suivant les provinces, la sculpture ornementale de l'époque Henri II présente des caractères différents, mais d'une façon générale l'exécution en est grasse, solide, un peu lourde.

Les motifs décoratifs sont à plus grande échelle qu'à l'époque François I^er^, les panneaux ont souvent des encadrements géométriques dont le centre est occupé par des cartouches dont les bords sont découpés (fig. 14).

La connaissance de l'art classique, étudié à ses sources, va avoir pour nos décorateurs, une grande utilité; elle leur donne le goût de la mouluration. Non seulement les menuisiers de la Renaissance combinent avec réflexion les effets de leurs moulures, mais encore, suivant qu'elles seront dorées, peintes à la détrempe, peintes à l'huile ou simplement cirées, ils donnent à leurs contours une saillie plus ou moins accentuée afin que les couches de peinture n'empâtent pas les profils.

Au courant du XVI^e^ siècle, la menuiserie fait beaucoup de progrès : successivement l'assemblage d'onglet, l'onglet à la moulure sont employés comme procédés tout nouveaux et enfin le montage des lambris à grand cadre, solution ingénieuse du battant en deux pièces réunies par un embrèvement.

La sculpture, tout comme à l'époque gothique, tient une grande place dans la décoration des panneaux.

Les menuisiers et les sculpteurs de la Renaissance, instruits dans leur métier, d'une valeur professionnelle incontestable, collaborant ensemble, ont produit des chefs-d'œuvre qui sont pour nous autant de modèles d'une documentation très intéressante.

Parmi les plus beaux lambris, on peut citer ceux de la galerie François I^er^ au palais de Fontainebleau, ceux de la chambre d'Henri II datés de 1559, au musée du Louvre, ceux du château de Blois, et enfin les nombreux fragments conservés au musée de Cluny à Paris.

Les assemblages d'onglet. — Le début du XVI[e] siècle marque une date dans l'histoire de la menuiserie; c'est à cette époque, en effet, que remonte l'invention de l'assemblage d'onglet qui réalise un très grand progrès. *L'onglet simple* (fig. 11) formé par un montant et une traverse à l'équerre, assemblés suivant une coupe à 45 degrés. *Le faux onglet*

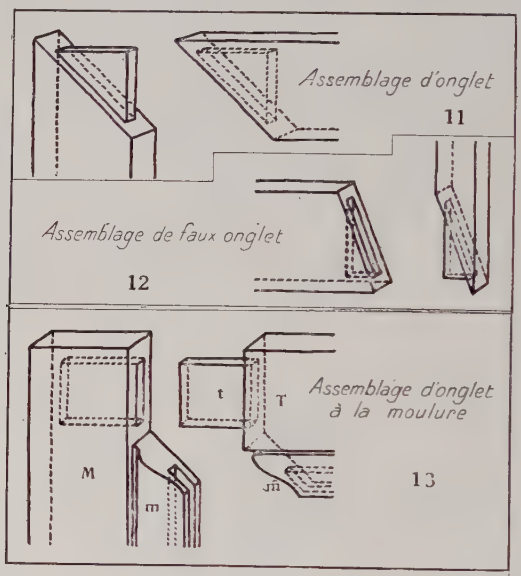


Fig. 11, 12, 13. — Les trois assemblages en coupes d'onglet.

(fig. 12), du même principe, est employé pour réunir à angle droit deux morceaux de bois de largeur différente, ou en fausse équerre, deux pièces d'égale largeur ou non. Un losange inscrit dans un rectangle montre bien l'utilisation des faux onglets. Dans l'assemblage *d'onglet à la moulure* (fig. 13), le montant et la traverse M T (tous deux du même profil) sont assemblés droit à tenon et mortaise, tandis que les moulures à leur rencontre sont taillées à 45 degrés. On peut ainsi faire courir la même mouluration sans arrêt autour d'un panneau tout en accusant les angles.

La porte de l'oratoire du château de Chambord (fig. 14), remarquable par sa composition, dont une reproduction se

Fig. 14. — Porte de l'oratoire du château de Chambord.
H^r : 2^m08. L^r : 1^m60.

trouve au musée de sculpture comparée du Trocadéro, est un des premiers exemples de l'emploi judicieux des coupes d'onglet et de faux onglet à la moulure. Ces coupes sont nettement visibles sur la rive des montants composant le losange, à sa pénétration dans la traverse du milieu de la porte.

La menuiserie dite « à petit cadre ». — Les portes et les revêtements en lambris dits à petit cadre, où la moulure poussée sur la rive du bâti (fig. 15) ne forme pas saillie, sont très nombreux à cette époque. La plupart du temps, le montage en était fait avec des assemblages d'onglet à la moulure. Pour garnir les intervalles de la membrure formée pas les montants et les traverses, les panneaux étaient embrevés, tout comme au XV^e^ siècle, dans des rainures qui laissaient assez de jeu pour qu'ils puissent gonfler ou se retirer sans danger. Les lambris du cabinet Henri II au château de Blois sont le type même de la menuiserie Renaissance (Pl. V). Nous y voyons les divisions bien marquées que forment les montants; d'une largeur de planche afin d'éviter les collages, tous les panneaux sont sculptés avec un léger relief. L'ornementation en est différente pour chacun. La monotonie qui pourrait se dégager d'un ensemble aussi froid dans ses proportions est agréablement combattue par la brillante imagination du sculpteur qui arrive à en faire une œuvre tout à fait originale. En examinant attentivement ces lambris, nous remarquons que chacun des petits panneaux est embrevé dans un cadre mouluré dont les bois sont assez étroits, et que ce dernier est fixé en feuillure dans le bâti formé par les montants et les traverses principales, ce qui explique les trois plans différents formés par le nu du bâti, le cadre du panneau et le panneau.

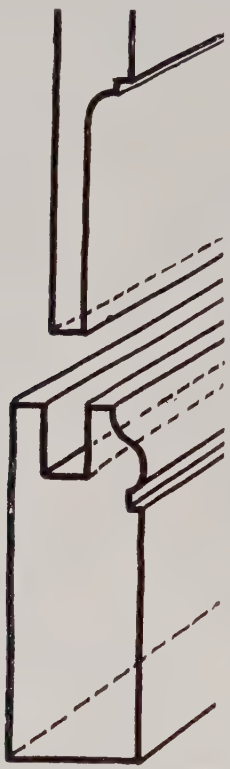


Fig. 15. — Petit cadre.

Lambris à petit cadre dans une salle du château de Blois.

Les grandes portes. — La construction en reste toujours très logique; la sculpture, surtout pour les menuiseries extérieures, en garnit toute la surface, ne laissant aucune partie unie, où l'œil puisse se reposer.

Pour donner plus d'importance à la mouluration et plus de saillie aux profils, on commence à employer des moulures rapportées assez larges que l'on fixe en surépaisseur sur le bâti. Ce procédé très simple laisse entrevoir le montage des panneaux à grand cadre embrevé que nous étudierons avec la technique du XVII[e] siècle.

La porte du transept sud de la cathédrale de Beauvais, attribuée à Jean le Pot, est une des œuvres les plus admirables de la période François I[er]. On y reconnaît toute la fantaisie du début de la Renaissance avec la profusion de sa sculpture très délicate. Dans les panneaux de la partie basse, des mascarons, des arabesques voisinent avec des salamandres, les rinceaux d'une flore purement conventionnelle se déroulent au-dessus de têtes d'animaux grimaçants. Les panneaux du haut sont occupés par des motifs sculptés représentant des épisodes de l'histoire religieuse.

Nous pouvons voir dans le soubassement et sur les côtés des grands panneaux (Pl. VI) ces moulures rapportées dont nous parlons plus haut. Dans cet ouvrage, l'ornementation prime tout, le sculpteur n'ayant pas cherché à l'inscrire dans les limites que lui traçait la construction, mais bien plutôt à appliquer son décor sur tout l'ensemble, ne se souciant peut-être pas assez d'accuser par plus de simplicité les grandes lignes de structure de cette porte qui reste cependant comme un des chefs-d'œuvre de l'époque François I[er].

De l'époque Henri II, la porte de l'église Saint-Maclou à Rouen, œuvre de Jean Goujon, nous offre aussi un bel exemple d'ensemble décoratif où l'emploi du lambris à grand cadre rapporté est très judicieusement fait.

Porte du transept sud à la cathédrale de Beauvais.
Sculpture de Jean le Pot. Largeur du vantail : 2 mètres.

L'École de Fontainebleau. — En 1531, François Ier avait fait venir d'Italie une pléiade d'artistes : sculpteurs, peintres, stucateurs ayant à leur tête le Rosso. C'est à ce groupe d'artistes installé à Fontainebleau et à quelques Français qui vinrent y travailler qu'on doit l'orientation artistique du style Henri II; on a donné à ce groupement le nom d'École de Fontainebleau. Elle nous a laissé deux œuvres capitales : la galerie dite de François Ier et la galerie Henri II.

La galerie François Ier est ornée d'un lambris qui mérite toute notre attention. Exécuté de 1537 à 1540, il est composé d'une série de panneaux en noyer (fig. 16) sur lesquels del Carpi a sculpté des cartouches, les uns aux armes de France, les autres au chiffre du roi, ou représentant la salamandre emblématique. On vante à juste raison dans ces boiseries, la fermeté du dessin et l'originalité de la composition. Au-dessus du lambris règne une série de peintures qu'encadrent des figures et des ornements en stuc d'un effet souvent théâtral qui contraste avec la belle simplicité de la menuiserie.

Quant à la galerie Henri II (fig. 17), on en ignore l'auteur; on sait seulement que l'architecte fut Gille le Breton et que la décoration fut exécutée sous la direction de Nicolo del Abbate et du Primatice. Plus sobre de décoration, la disposition des panneaux est originale. La porte figurant sur cet ensemble est, une des premières, ajustée et ferrée sur un bâti; les portes avant la Renaissance étant suspendues à des gonds scellés directement dans le mur.

Ces deux galeries de Fontainebleau comportent chacune des plafonds à caissons, composés d'un lambris d'assemblage complet dans lequel les panneaux très en contrebas accusent les différences de plan, opposant ainsi des zones d'ombre très marquée aux champs des bâtis bien en lumière. Il était d'usage courant de reproduire dans le dessin du parquetage la disposition adoptée pour le plafond.

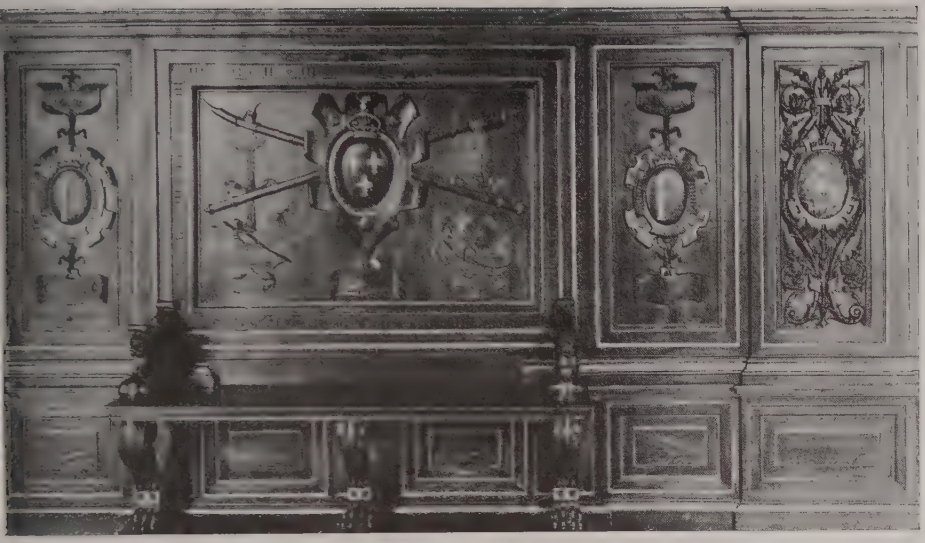


Fig. 16. — Lambris de la galerie François I[er] au palais de Fontainebleau.

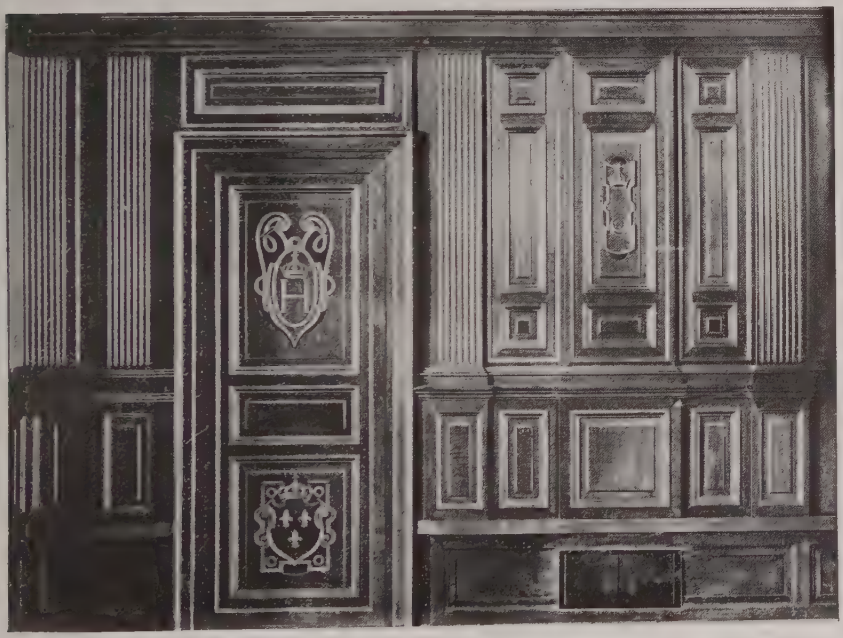


Fig. 17. — Porte et lambris de la galerie Henri II au palais de Fontainebleau.

Chapitre IV

LE STYLE LOUIS XIII, PREMIÈRE MOITIÉ DU XVII[e] SIÈCLE

Caractères généraux. — Le style Louis XIII comprend aussi l'époque Henri IV. D'une façon générale, moins original que les styles de la Renaissance, il subit la double influence de l'Italie et des Flandres. Le commencement du XVII[e] siècle marque une date mémorable dans l'histoire de la menuiserie; c'est à ce moment en effet qu'apparaît le procédé du grand cadre embrevé (fig. 18). Jusqu'alors le grand cadre avait été soit un élément rapporté, soit une moulure prise avec le battant dont le champ était abaissé pour accuser la différence de saillie du profil. Mais au début de ce siècle, on trouve la solution à la fois économique, rapide et ingénieuse : le battant en deux pièces réunies par un embrèvement (voir fig. 35). La mouluration Louis XIII manque de finesse et surtout de vigueur. Les grands cadres, malgré leur saillie, ont souvent un profil assez mou. Les différents éléments composant la moulure se succèdent sans liaison et contribuent à lui donner un aspect empâté. La sculpture ornementale présente les mêmes caractères.

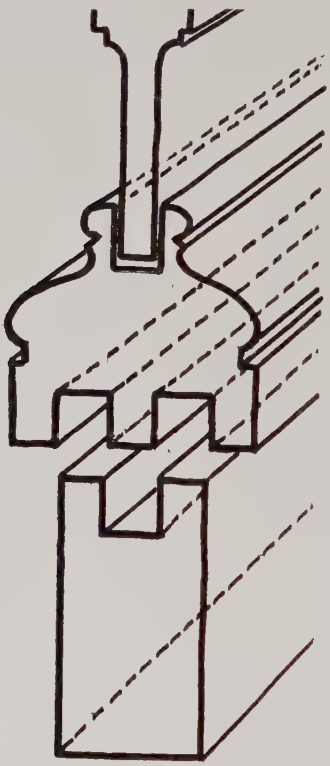


Fig. 18. — Grand cadre embrevé.

Les portes. — Nous possédons encore un grand nombre de portes extérieures de l'époque Louis XIII. Parmi les plus caractéristiques citons celle de l'Hôtel-Dieu à Compiègne, celles des églises Saint-Gervais et Saint-Paul à Paris. La

Fig. 19. — Porte de l'hôtel de Châlons à Paris.

porte de l'hôtel de Châlons (fig. 19) contient tous les éléments de la décoration du début du XVII[e] siècle : les cartouches boursouflés dont les rebords s'enroulent, les têtes grotesques, les drapés d'étoffes, les pointes de diamant, tous ces motifs se retrouveront partout, mêlés aux chutes de feuillage, et aux branches de lauriers entrecroisées.

Fig. 20. — Porte de l'ancien hôtel Pierre de Luxembourg à Villeneuve - les - Avignon (Gard).

A l'époque Louis XIII on utilise les huisseries ou les bâtis avec une feuillure, scellés par des pattes dans la maçonnerie, pour ajuster les portes et recevoir leurs ferrures de suspension; cependant pour les grandes portes extérieures, on conservera longtemps encore le montage sur gonds à scellement dans les murs, ce procédé ayant cette supériorité sur le premier de pouvoir supporter sans danger des vantaux parfois très lourds.

Une porte à Villeneuve-les-Avignon (fig. 20) est très curieuse par la disposition de ses panneaux, et la composition originale de son imposte ajourée, superposée à un petit fronton; nous remarquons le vantail ajusté en feuillures de deux montants formés par les parties fixes qui l'encadrent.

Les lambris. — Comme à l'époque Renaissance, les lambris sont souvent composés de petits panneaux à petit ou grand cadre, mais ils sont alors d'inégale grandeur (fig. 21). Il est très rare que les boiseries de revêtement soient décorées de sculptures. En général, le bois au lieu de rester apparent, sera

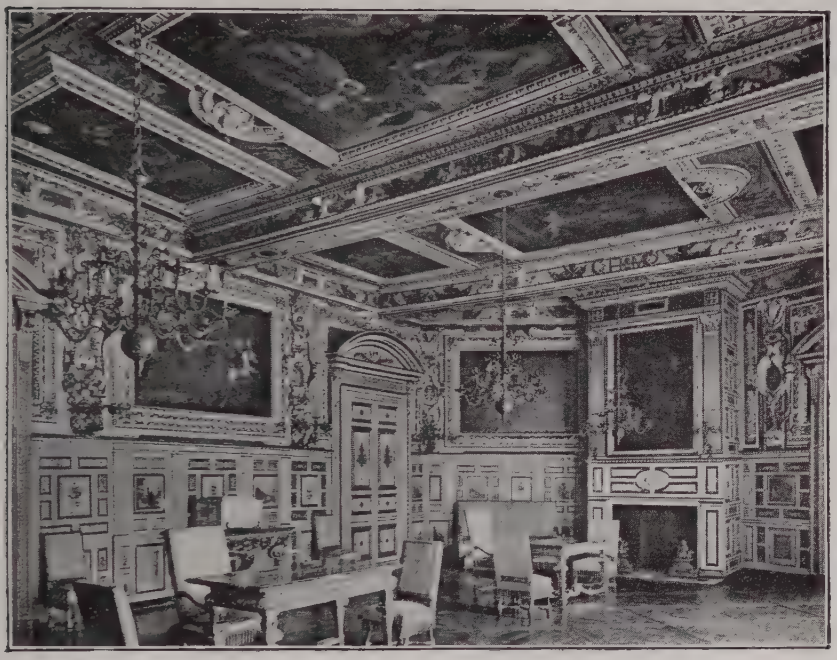


Fig. 21. — Type de lambris à peintures décoratives.
Salon Louis XIII au palais de Fontainebleau.

peint; des filets d'or accuseront les moulures ou les plates bandes, et les panneaux recevront des peintures décoratives telles que vases de fleurs, paysages, bouquets. Le plus bel exemple de lambris de ce genre se trouve dans le grand salon Louis XIII au palais de Fontainebleau (fig. 21); le château de Cheverny renferme lui aussi des lambris à peintures décoratives de la même époque.

Chapitre V

LE STYLE LOUIS XIV (1643-1715)

Caractères généraux. — L'artisan menuisier à la fin du XVII[e] siècle est en pleine possession de ses moyens; il tient une place de premier rang dans la décoration des édifices; les ouvrages les plus divers lui sont demandés. Outre les portes intérieures, les portes cochères, les croisées, il exécutera maintenant les plafonds, les parquets d'assemblages, et tout l'aménagement depuis les boiseries de revêtement jusqu'aux cadres de glace et les volets intérieurs. On divise le style Louis XIV en deux périodes bien distinctes : durant la première on retrouve en décoration quelques réminiscences du Louis XIII avec ses grosses moulures et ses motifs alourdis; durant la seconde, un style vraiment original se dessine, imposant ses formes spéciales dans une conception toute nouvelle.

Une ornementation massive, abondante et riche donne au style Louis XIV une puissance décorative intense. Les moulures sont fortes, grasses et saillantes. Sans être d'une complication aussi grande que sous Louis XIII, elles sont d'une étonnante vigueur décorative, par l'intelligente compréhension des effets de lumière et d'ombre.

Les portes et les lambris. — Les portes intérieures sont toujours très hautes pour rester à l'échelle des grandes pièces où elles se trouvent, ce qui amènera le décorateur à les diviser de nombreux panneaux. Les portes du salon de Diane, et celles des salons de la Guerre et de la Paix au château de Versailles, ainsi que les vantaux du salon de Vénus (Pl. VII) sont les meilleurs exemples que nous puissions citer du style Louis XIV, sur ces derniers nous remarquons à l'intérieur des panneaux à grand cadre, une foule d'éléments décoratifs de la fin du siècle.

Porte du salon de Vénus, par Philippe Caffieri (1681).
Château de Versailles.

Les reproductions des figures 22 et 23 nous montrent bien les deux périodes très distinctes du style Louis XIV. La porte de l'hôtel de Bisseuil prouve que la lourdeur de l'époque

Fig. 22. — Hôtel Amelot de Bisseuil. Rue Vieille-du-Temple, à Paris.

Fig. 23. — Porte provenant du château de Bercy (1713). Actuellement : rue de Varenne.

précédente n'a pas complètement disparu. Toute différente et de très agréables proportions est celle que nous pouvons admirer 47, rue de Varenne à Paris (hôtel de La Rochefoucauld-Doudeauville); nous y reconnaissons toute la puissance décorative de ce style nouveau et la souplesse facile de son ornementation.

De la même époque citons les portes de l'hôtel de Rohan à Strasbourg et celles de la chapelle du château de Versailles.

Les lambris peu nombreux datent surtout de la fin du règne, les revêtements de marbre et de stuc ayant été pres-

Fig. 24. — Stalles du chœur de Notre-Dame de Paris (1700-1710).

que exclusivement employés pendant une bonne partie du siècle pour la décoration des grandes pièces de réception. Les boiseries placées derrière les stalles de Notre-Dame de Paris (fig. 24), œuvre de l'architecte Robert de Cotte, sont réputées pour leur composition et leur exécution. De la fin de l'époque Régence, notons certains lambris de l'hôtel Lambert à Paris.

Chapitre VI

LE STYLE LOUIS XV

Caractères généraux. — Si la décoration, en général, est très séduisante, pleine de nouveauté et d'originalité, si la menuiserie présente des œuvres d'un aspect charmant et d'une exécution très habile, il faut reconnaître qu'elle s'éloigne un peu par sa construction, de la logique, et que pour répondre à des besoins d'ornementation, elle sacrifie parfois les principes mêmes de sa technique. Souvent nous verrons un joint d'ouverture à l'endroit même où le sculpteur aura exécuté un motif, une porte de placard coupant un panneau en deux dans la hauteur (Pl. IX) et la sculpture disposée un peu partout sans souci de la construction, des assemblages, ni des collages.

Les portes. — La sculpture ornementale prend au XVIII[e] siècle une place très importante. Par le mélange d'un décor floral très nouveau et d'une composition linéaire d'une grande souplesse, le style Louis XV se manifeste avant tout comme éminemment décoratif. Les grandes portes comportent souvent une imposte fixe demi circulaire, pour réduire la hauteur des vantaux qui viennent buter en feuillure contre la traverse d'imposte (Pl. VIII). Le soubassement est composé de tables saillantes sur lesquelles reposent des moulures profilées en bout, butant sous l'encadrement à grand cadre des panneaux du milieu, qui reçoivent, suivant les circonstances, une ornementation plus ou moins abondante. Dans la partie haute, un petit fronton garni de sculpture, complète chaque vantail.

Pour les portes extérieures, le menuisier avait soin de ne laisser aucune surface où l'eau puisse séjourner : il prévoyait des pentes sur le haut des tables saillantes et évitait de placer des moulures trop près du sol.

Porte cochère de l'ancien hôtel d'Arlatan à Aix.
(Actuellement au musée de Lyon.)

Extrait de : Raguenet, *Matériaux et documents d'architecture.*

Parmi les portes vitrées, nous constatons beaucoup de formes nouvelles. Au pavillon de l'ancien hôtel Matignon, rue de Varenne, une traverse d'imposte en forme d'arbalète est tout à fait originale (fig. 25).

Elle est symétriquement opposée à la traverse haute du

Fig. 25. — Porte vitrée de l'hôtel Matignon à Paris.

soubassement qui est découpée elle aussi suivant le même profil. Les croisées fermaient à feuillure, et toutes leurs ferrures, équerres ou serrures étaient en applique pour ne pas affaiblir le bois à l'endroit des assemblages par des entailles plus ou moins profondes.

Les portes intérieures du style Louis XV sont souvent

construites à grand cadre et leurs panneaux prennent les formes les plus diverses.

Les crossettes ou coins ronds étaient très employées, sou-

Fig. 26. — Porte de cabinet d'alcôve.
Place Ancienne Douane à Lyon.

vent même on combinait un décrochement avec l'emplacement de la serrure de façon à ce que, fixée sur la traverse elle ne touche pas au cadre du panneau (fig. 26). Les portes vitrées procèdent du même principe, les croisillons de petits

bois s'assemblant dans des traverses très découpées reçoivent les verres en feuillures, fixés par des moulures appelées *parcloses.*

Les lambris. — Les lambris de la période Louis XV occupent toute la hauteur des appartements; ils sont construits avec la moulure à grand cadre, qu'on utilisera partout : dans les soubassements, dans les panneaux petits ou grands, dans les cadres de glace et les dessus de porte. La sculpture de plus en plus fantaisiste chevauchera sur la moulure, elle-même en saillie, et le champ du bâti avec lequel elle est assemblée. Dans les coins de panneaux, ces motifs ainsi combinés seront le plus souvent coupés par le joint d'assemblage du montant et de la traverse qui tôt ou tard trahira la construction. Les boiseries étaient souvent peintes dans les tons gris ou vert d'eau pâle avec les moulures rechampies, ou simplement en blanc avec moulures dorées, ce qui donnait une grande distinction à toutes leurs fantaisies. Par contre, tout autres sont les lambris de style rococo ou rocaille, qui par une exagération des lignes extravagantes en vogue à cette époque et par l'absence totale de symétrie, ne nous laissent que des œuvres sans aucun intérêt artistique.

De la belle époque citons le salon de la duchesse du Maine (Pl. IX), formant revêtement jusqu'au plafond. Ces lambris constituent un bel exemple de menuiseries du XVIII[e] siècle. A droite de la cheminée, une porte dérobée coupe désagréablement le grand panneau dans sa hauteur, profitant de la ligne d'embrèvement du grand cadre pour dissimuler son ouverture. Le dessus de porte tout sculpté d'un contour si élégant reçoit par derrière en feuillure un châssis recouvert d'une toile peinte. Traitées dans le même esprit, les portes vitrées de la bibliothèque ont leurs traverses haute et basse garnies de sculptures.

Photo Giraudon.

Lambris de hauteur avec porte dérobée et dessus de porte peint.
Salon de la duchesse du Maine.
(Actuellement bibliothèque de l'Arsenal, rue de Sully à Paris.)

Une particularité de certains ouvrages de menuiserie Louis XV est ce qu'on pourrait appeler la *traverse à renflement.*

Cette traverse (fig. 27) qui s'élargit dans la partie médiane est très fréquente dans les armoires ou bibliothèques, ainsi que dans certaines portes vitrées, comme à l'hôtel d'Évreux (Crédit foncier à Paris, rue des Capucines). Parfois nous trouvons cette traverse sur la boiserie d'un ébrasement de

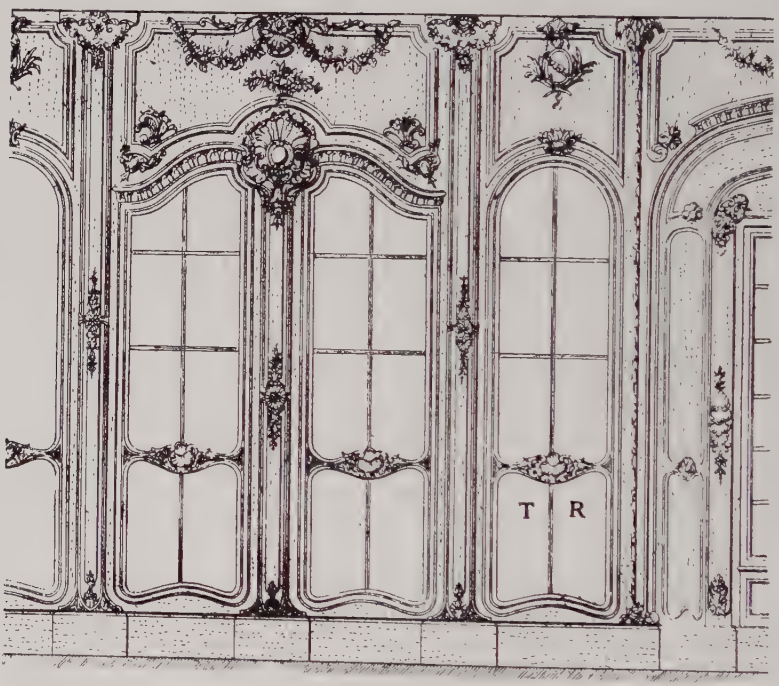


Fig. 27. — Vitrines avec traverses à renflement (T R).
Bibliothèque vitrée de l'ancienne abbaye Sainte-Geneviève.
(Actuellement : Lycée Henri-IV à Paris.)

croisée, comme au lycée Henri-IV (fig. 28). Le nombre des beaux lambris du début du XVIII[e] siècle est considérable, il est difficile de faire un choix.

Cependant, outre ceux que nous avons mentionnés plus haut, on peut citer ceux de l'ancien hôtel de Rohan, rue Vieille-du-Temple, ainsi que ceux du ministère de la Justice, place Vendôme. Le château de Versailles possède à lui seul, plusieurs pièces remarquables : le salon de la pendule,

Fig. 28. — Bibliothèque de l'ancienne abbaye Sainte-Geneviève, à Paris. (Actuellement : Salle des fêtes du lycée Henri-IV.)

le cabinet d'angle, la chambre du roi, celle de la reine et une partie du salon de musique. Beaucoup de lambris Louis XV étaient peints; on trouvera à Versailles dans la salle à manger des petits Cabinets du Roi quelques lambris ayant conservé leur couleur primitive. Au lycée Henri-IV, la salle des fêtes (anciennement bibliothèque de l'abbaye Sainte-Geneviève) nous montre toute l'élégance d'une décoration Régence.

A une échelle plus petite et beaucoup plus simple de composition, les lambris du boudoir de l'hôtel d'Épernon sont d'une sobriété discrète, seules les traverses hautes des grands panneaux sont cintrées et légèrement sculptées (fig. 30).

Les parquets. — La plupart des pièces du XVIII[e] siècle étaient garnies de parquets dits *à la française,* par panneaux

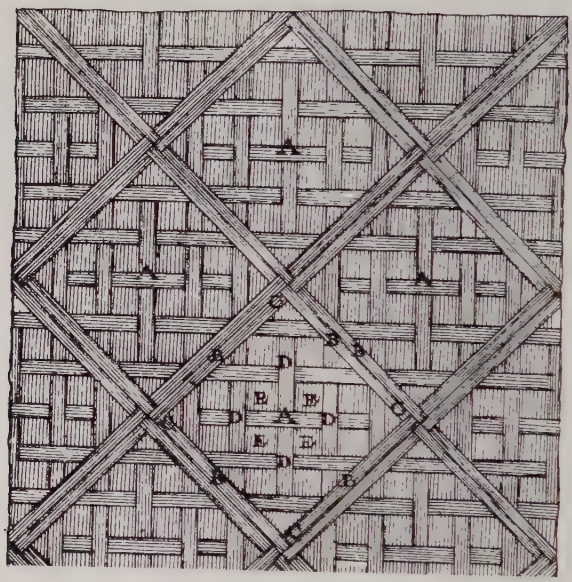


Fig. 29. — Parquet dit « à la française ».

carrés de un mètre de côté. Composé d'une frise d'encadrement B sur les quatre faces, chaque panneau comportait plusieurs traverses intermédiaires D dans les deux sens, formant ainsi un quadrillage régulier garni par des plaquettes d'un seul morceau E. L'assemblage de toutes ces pièces entre elles (encadrement, traverses et remplissages) se faisait à l'atelier à rainure et languette. Sur les figures 29 et 30 les traverses intérieures au lieu d'être assemblées d'équerre avec l'encadrement, se présentent en diagonale.

Pour la pose de ces panneaux, dont l'épaisseur était de 4 à 5 centimètres, on utilisait les fausses languettes. Sur la

Fig. 30. — Parquet « à la française » et lambris de hauteur.
Boudoir de l'ancien hôtel d'Épernon, rue Vieille-du-Temple, à Paris.

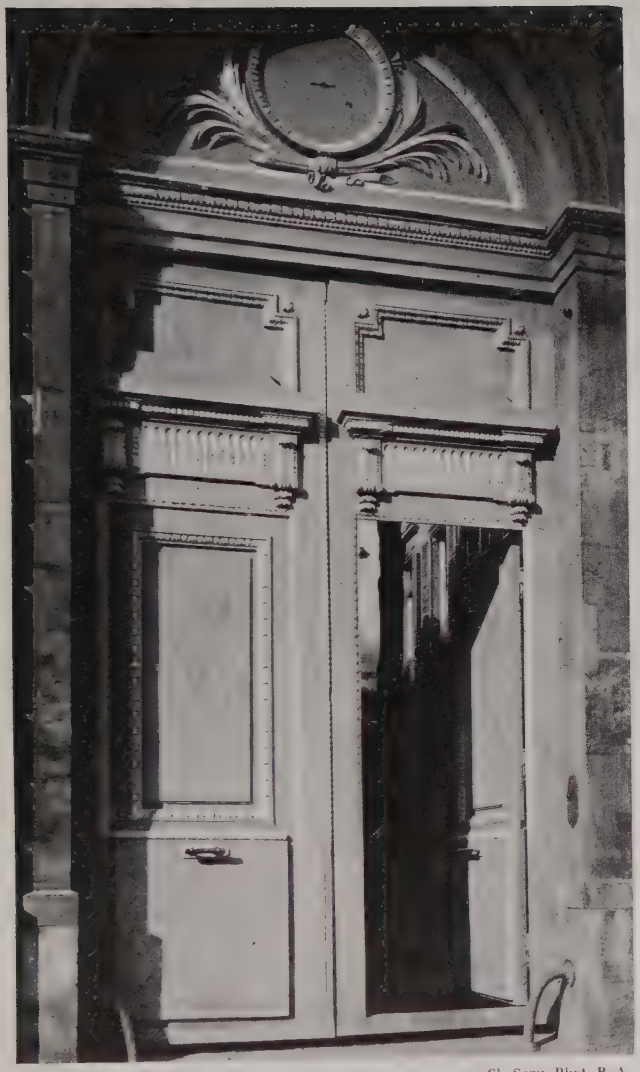
rive extérieure de chacun d'eux une rainure était poussée aux quatre faces, on rentrait à force dans l'espace produit par la juxtaposition des deux rainures, une tringle de chêne qui en assurait la liaison.

Chapitre VII

LE STYLE LOUIS XVI

Après les fantaisies et les innovations de l'époque Louis XV le style Louis XVI se retrempant aux sources de l'antiquité y puisera une foule d'éléments anciens qui lui donneront ce caractère de gravité qui persistera jusqu'au début du XIX[e] siècle. La menuiserie redevient plus logique : une structure très rationnelle reçoit un décor sagement réparti, les chantournements, les cintres et les courbes étranges font place à un tracé linéaire d'une belle tenue et d'une netteté parfaite. C'est dans une note calme le triomphe de la composition rectiligne. Le plus souvent, les montants et les traverses composant les menuiseries ne reçoivent aucune ornementation ; la sculpture ayant sa place bien limitée dans les panneaux, les frises, les dessus de porte ou cadres de glace. Parfois les moulures sont garnies d'oves, de feuilles d'eau ou de perles. Sans crossettes et d'une rigidité absolue les traverses des portes forment avec les montants un bâti bien d'équerre que remplissent les panneaux à angle droit, entourés de leurs moulures à grand cadre.

Les grandes portes extérieures sont fort intéressantes à étudier au point de vue technique. A Paris, nous n'avons que l'embarras du choix ; nombreux en effet sont les hôtels particuliers du XVIII[e] siècle qui gardent encore intacts ces témoignages du passé. Celle du 50 de la rue de Vaugirard, que nous reproduisons ci-contre (Pl. X), caractérise toute la simplicité de l'ornementation Louis XVI. Les tables saillantes en lambris d'assemblage, les deux panneaux unis avec moulures ornées, les attiques formant frontons avec leurs cannelures et leur corniche constituent les éléments principaux de la composition.



Cl. Serv. Phot. B.-A.

Porte de l'ancien hôtel de M^me^ de Lafayette, 50, rue de Vaugirard.

Notons encore parmi les plus remarquables à Paris, la porte d'entrée de l'hôtel de la Monnaie, celle de l'ancien hôtel Guérard de La Barthe, 137, rue Vieille-du-Temple; au Havre, celle de l'Arsenal, et celles de la rue Saint-Gilles à Abbeville. Dans les boiseries d'appartement, nous retrouvons souvent

Fig. 31. — Salle à manger de l'hôtel du Châtelet à Paris.

dans les dessus de portes la même disposition de fronton porté par des consoles, fréquente pour les portes cochères.

Les moulures des lambris, d'un profil simple et peu saillant, forment de grands panneaux; parfois des pilastres cannelés reposant sur des socles à hauteur de cimaise, marquent de grandes divisions.

En décoration les gris sont très employés et tous les tons en général sont patinés.

Au nombre des plus beaux lambris Louis XVI, nous citerons ceux de l'ancien hôtel du Châtelet (fig. 31) actuellement ministère du Travail, du ministère de la Marine, et surtout ceux du château de Versailles et du Petit-Trianon. Notre

Fig. 32. — Devanture de boutique. Quai Bourbon à Paris.

étude serait incomplète si nous passions sous silence une devanture que l'on pouvait admirer, il n'y a pas très longtemps encore, sur le quai Bourbon à Paris (fig. 32) : c'est surtout son intérêt historique qu'il faut considérer. Aucun autre magasin ou boutique de cette époque n'ayant laissé de traces, elle constitue un document très précieux pour l'histoire de la menuiserie française.

Chapitre VIII

LE STYLE DIRECTOIRE
LE STYLE EMPIRE

Le style Empire brutal, a rompu le lien fragile et charmant de la tradition. Le style Directoire cependant, faisant transition, mêlera aux conceptions nouvelles la grâce attardée du XVIII[e] siècle. L'Empereur alors donne à tous les arts une impulsion incomparable. C'est lui, et lui tout seul, qui fait le style Empire, comme nous avons vu du reste Louis XIV le faire, comme François I[er] l'avait fait avant eux. C'est lui qui a su discerner et encourager les meilleurs talents de son époque. Les découvertes archéologiques de la campagne romaine, puis les expéditions d'Égypte et d'Italie fournissent des éléments concrets à tous les architectes et décorateurs épris des formes classiques de l'antiquité.

La porte de l'ancien café de Foy au Palais-Royal (Pl. XI) montre une décoration Louis XVI où apparaissent nettement des motifs de l'antiquité classique, datant de 1788; on peut la classer à quelques années près dans la période Directoire ou néo-classique.

Les portes cochères ont toutes un aspect bien particulier; très différentes de celles des époques précédentes, elles conservent malgré leur lourdeur apparente une certaine originalité. Celle de l'ancien hôtel de Thélusson (fig. 33), sans aucune moulure sur son bâti robuste, avec celle du 6, rue St-Florentin sont peut-être les plus curieuses de Paris.

Par suite de la grande vogue des peintures décoratives et des tentures, le lambris recouvrant toute la hauteur de la pièce tend à disparaître; s'arrêtant maintenant sous la cimaise, il forme un soubassement par panneaux au-dessus duquel

Porte de l'ancien café de Foy (1788) au Palais-Royal à Paris.
Hauteur : 2^{m},90.

viennent se placer des toiles peintes et de riches étoffes telles que des damas ou des satins. Le boudoir de l'ancien hôtel de Lætitia Bonaparte, aujourd'hui ministère de la Guerre,

Fig. 33. — Porte de l'ancien hôtel Thélusson, à Paris.

nous montre des menuiseries extrêmement sobres de lignes, avec des moulures insignifiantes. Seule une décoration discrète sur les panneaux et les champs des bâtis d'encadrement rompt à peine la sévérité de la pièce (Pl. XII). Il faut remarquer dans cette composition, la régularité des ornements et la symétrie excessive de tous les détails. C'est ainsi que les

Boudoir de l'ancien hôtel de Lætitia Bonaparte, mère de Napoléon Ier, aujourd'hui ministère de la Guerre, à Paris.

Extrait de : Henry Martin, *Le Style Empire.*

champs entourant la glace, sont les mêmes que les chambranles des portes et de l'alcôve. Tous ces éléments de même largeur règnent ensemble par leur traverse haute.

La devanture reproduite (fig. 34), par la rigidité de sa com-

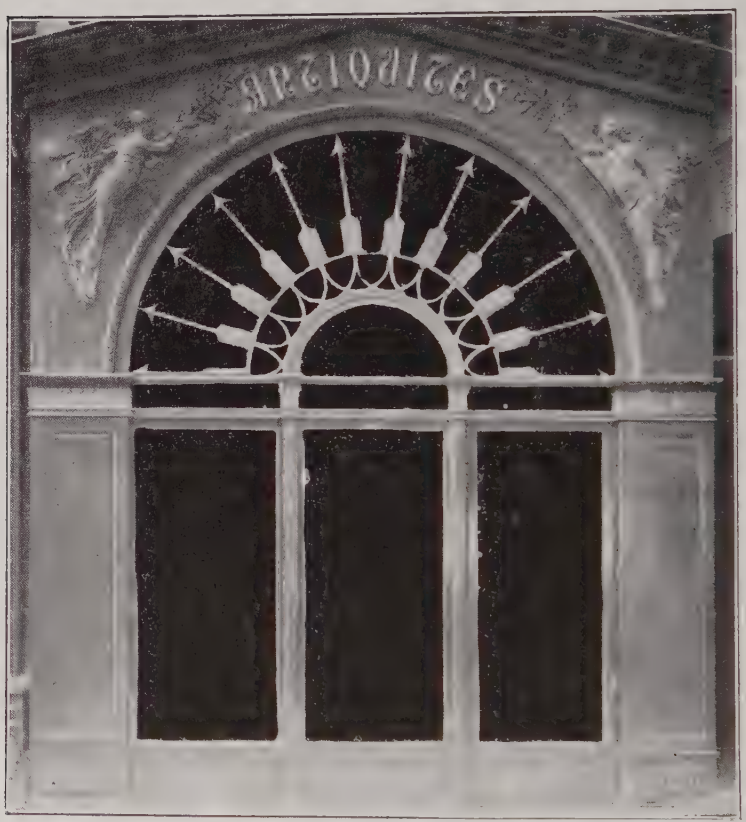


Fig. 34. — Devanture de boutique, rue du Faubourg Saint-Honoré, n. 21, à Paris.

position et la symétrie du décor, caractérise parfaitement le style Empire. Nous y remarquons, comme sur la porte représentée planche XIII, mais à une échelle différente, des victoires ailées, motif décoratif très répandu à cette époque.

Porte de vestibule.
Ancien hôtel de Beauharnais, rue de Lille à Paris.

Chapitre IX

PROFILS DE MOULURES

On trouvera ci-après des profils de moulures depuis le XVI[e] siècle jusqu'au début du XIX[e] siècle. Ces profils sont reproduits *grandeur d'exécution.*

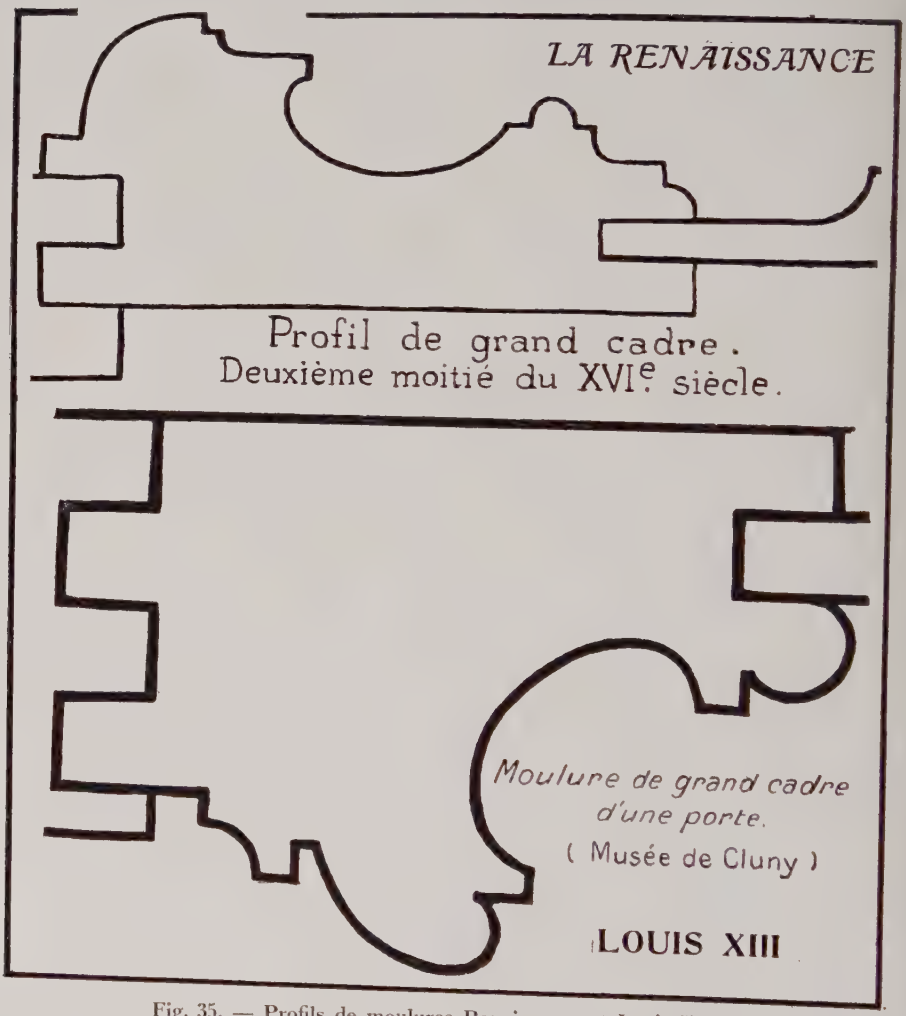
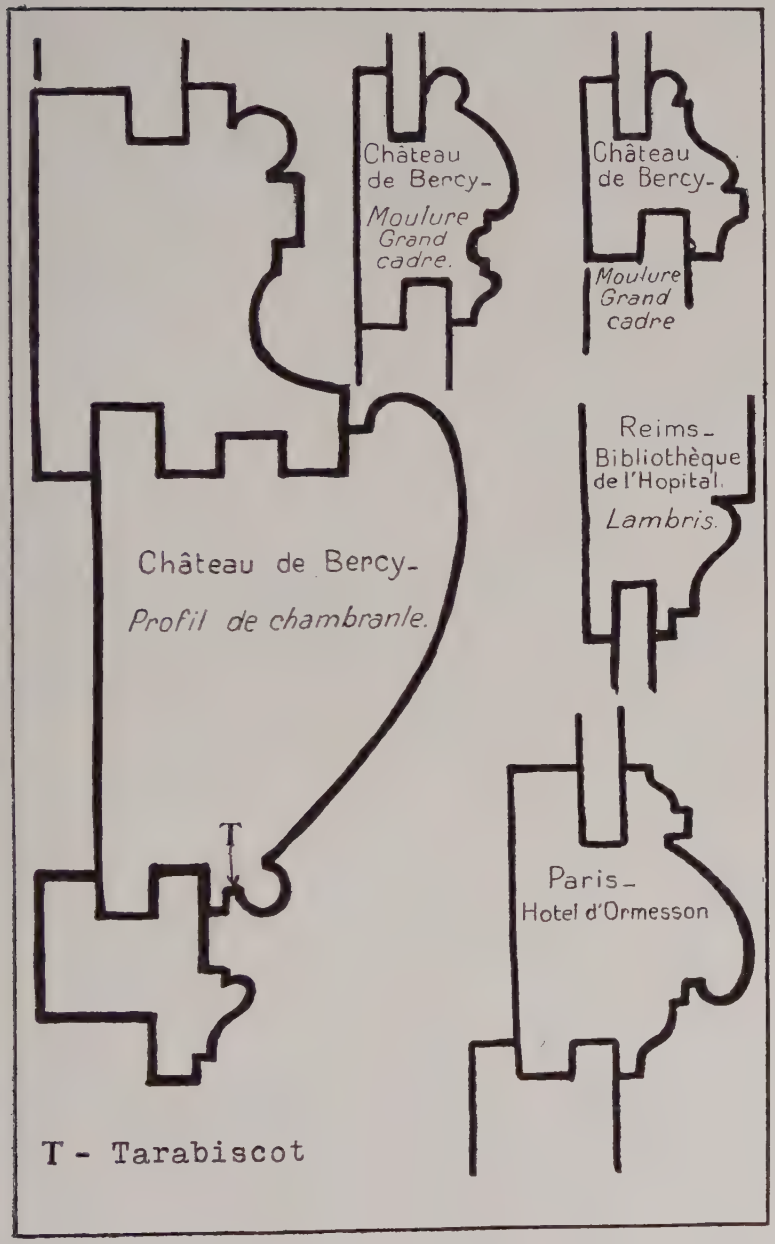
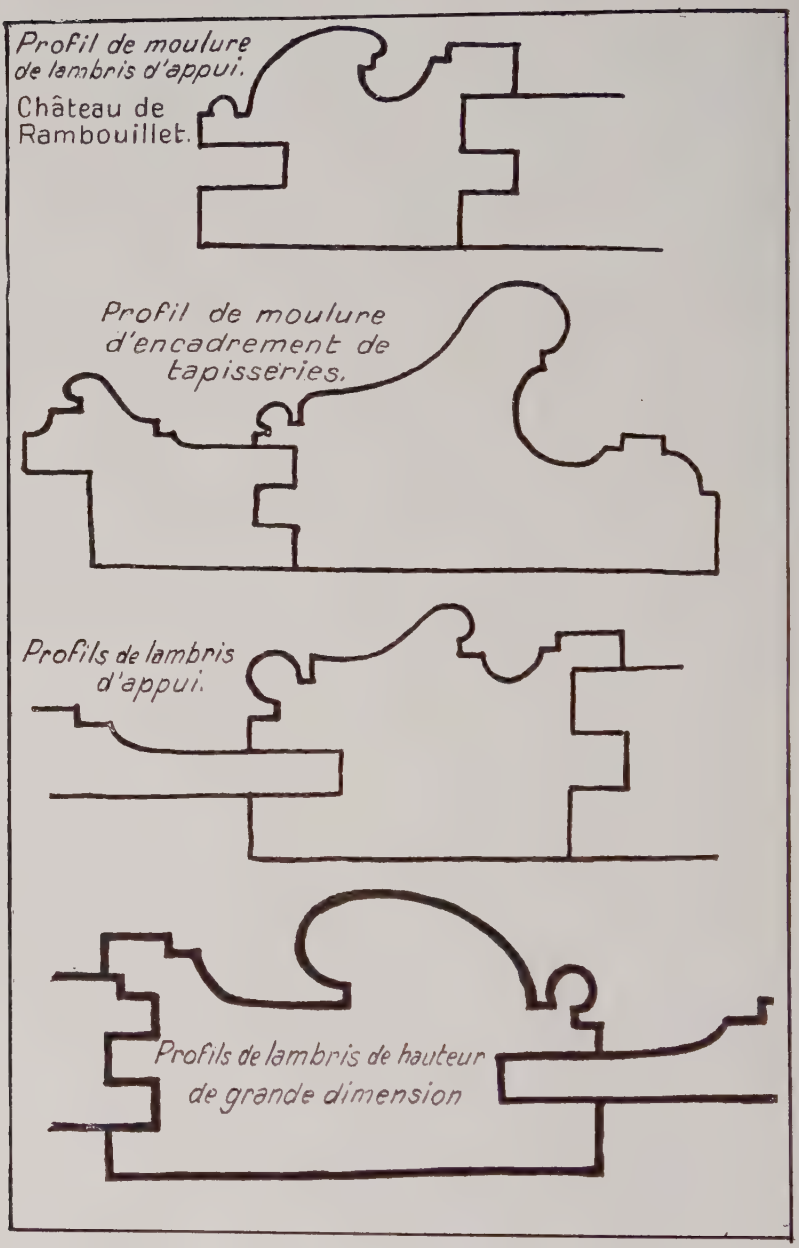


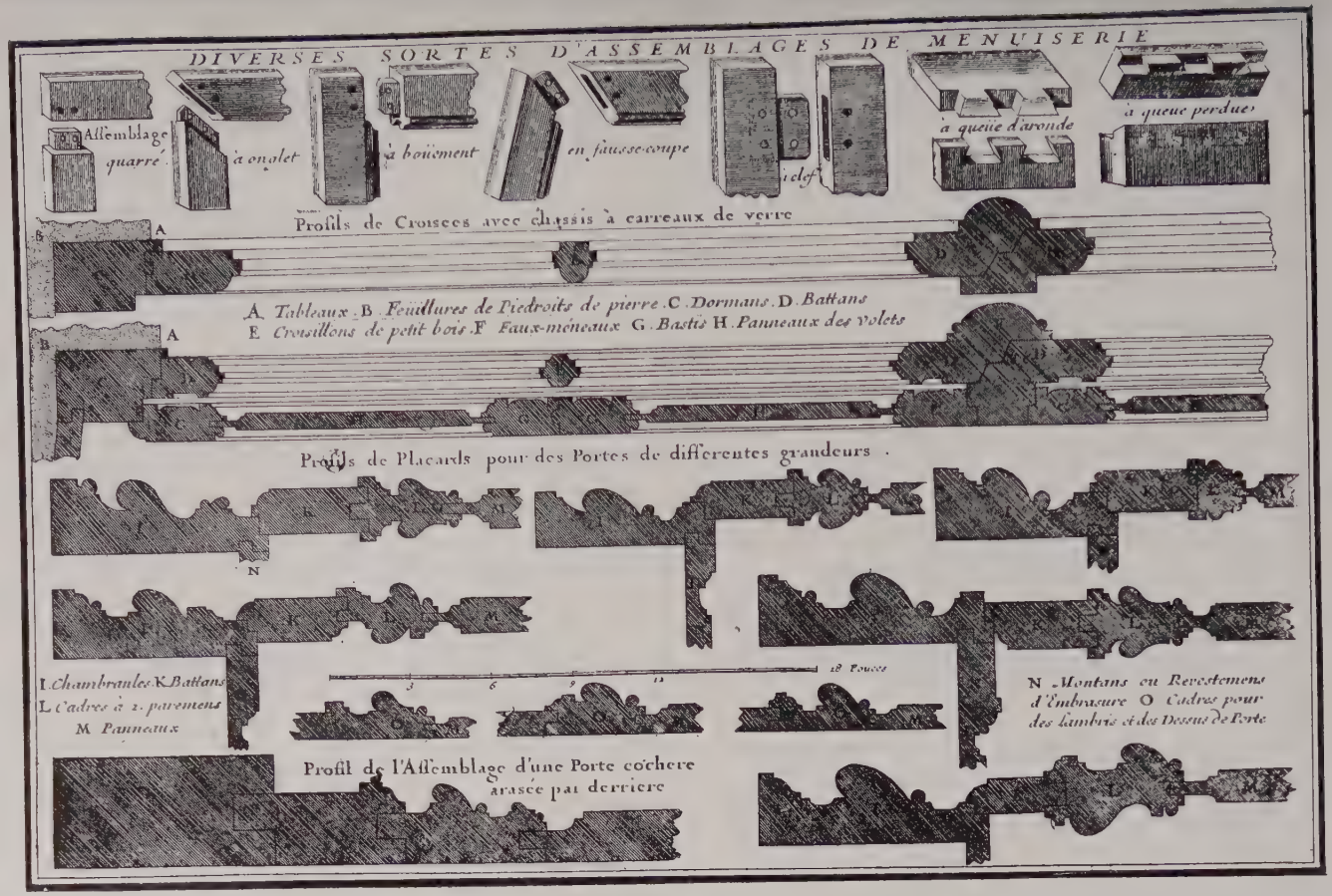
Fig. 35. — Profils de moulures Renaissance et Louis XIII.

PROFILS LOUIS XIV



PROFILS LOUIS XV

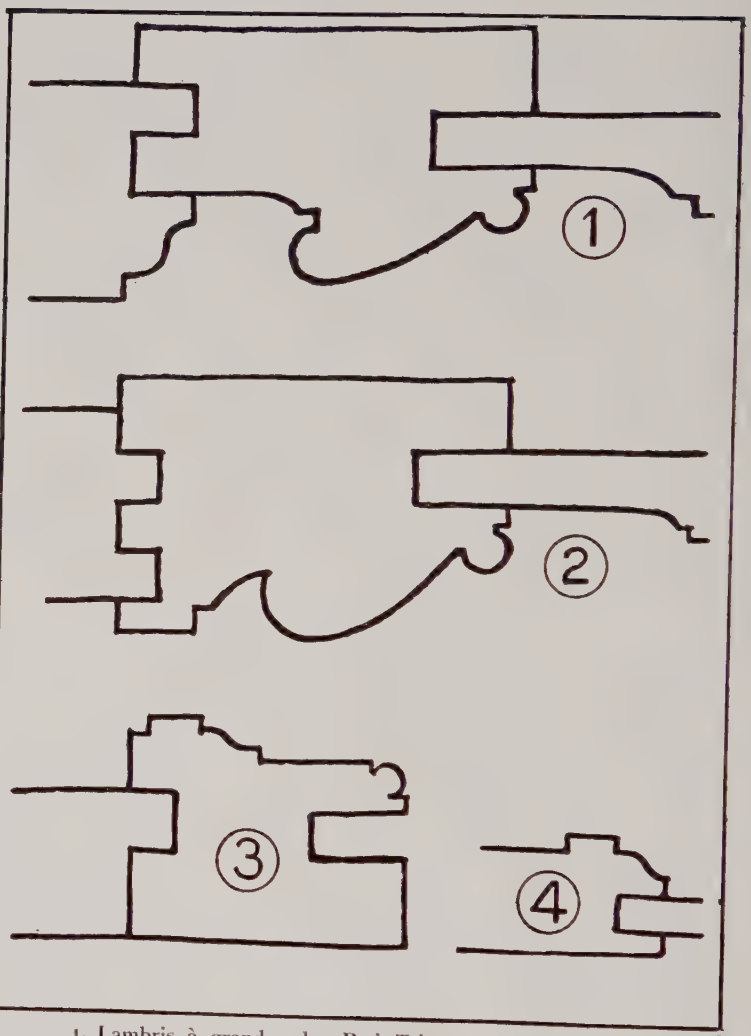




PROFILS LOUIS XV

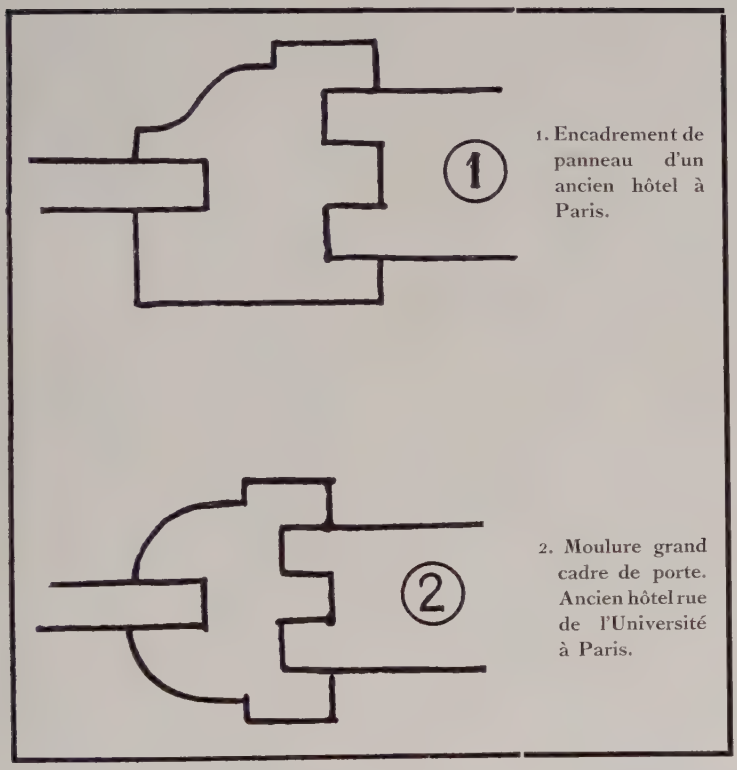
Pl. XVI

PROFILS LOUIS XVI



1. Lambris à grand cadre. Petit-Trianon à Versailles.
2. Profil de grand cadre. Ancien hôtel à Lyon.
3. Profil de cadre. Ancien hôtel à Amiens.
4. Profil de moulure de lambris. Petit-Trianon à Versailles.

PROFILS EMPIRE



1. Encadrement de panneau d'un ancien hôtel à Paris.

2. Moulure grand cadre de porte. Ancien hôtel rue de l'Université à Paris.

Les profils de moulures contenus dans les planches ci-dessus ont été relevés sur des documents de l'époque avec le plus grand soin.

Ils présentent donc toutes les garanties d'exactitude et forment une documentation précieuse.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

CHAPITRE I^er^. — Appellation. — Origine. — L'art Roman. . . . . 4 à 10

CHAPITRE II. — L'art gothique. . . . . 11 à 19

CHAPITRE III. — La Renaissance. . . . . 20 à 31

CHAPITRE IV. — Le style Louis XIII. . . . . 32 à 35

CHAPITRE V. — Le style Louis XIV. . . . . 36 à 39

CHAPITRE VI. — Le style Louis XV. . . . . 40 à 49

CHAPITRE VII. — Le style Louis XVI. . . . . 50 à 53

CHAPITRE VIII. — Le style Empire. . . . . 54 à 57

CHAPITRE IX. — Profils de moulures . . . . . 58 à 63

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C^ie^. — MESNIL (EURE). — 1928.

LES ARTS DÉCORATIFS

LES JARDINS

LES ARTS DÉCORATIFS

Cette nouvelle collection de précis sur l'histoire de l'art forme la suite et le complément de la collection :

" LA GRAMMAIRE DES STYLES "

On y trouve la même clarté d'exposition, la même concision de style, le même choix d'illustrations démonstratives permettant de saisir aisément la caractéristique des styles et de suivre leur évolution.

Volumes parus :

Les Meubles (3 vol.), par Guillaume Janneau, Administrateur du Mobilier National, Professeur à l'École du Louvre.

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume Janneau, Administrateur du Mobilier National, Professeur à l'École du Louvre.

La Tapisserie de Haute et Basse Lisse, par Louis Guimbaud.

La Menuiserie d'Art, par Etienne Ausseur, menuisier d'art.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond Subes, ferronnier d'art.

Le Vitrail, par F. Gaudin, peintre-verrier.

Les Jardins, par G. Rémon.

En préparation : *Le Costume.*

LES ARTS DÉCORATIFS

LES JARDINS

DE L'ANTIQUITÉ A NOS JOURS

PAR

GEORGES RÉMON

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DES ARTS APPLIQUÉS DE LA VILLE DE PARIS

Ouvrage orné de 56 illustrations

PARIS (VI[e])

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel)

L'ART DES JARDINS

Chapitre Premier

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES
LES JARDINS
DANS L'ANTIQUITÉ ET AU MOYEN AGE

Le jardin et la maison. — Toutes les époques se sont mises d'accord sur la nécessité de créer une liaison harmonieuse entre le style de l'habitation et celui du jardin qui en est le prolongement extérieur ou, pour mieux dire, le cadre.

A peine constatera-t-on au Moyen Age — sauf en Espagne — et sous la Renaissance française une absence de lien et d'unité entre l'une et l'autre. Les villas de la Renaissance italienne attestent le retour aux traditions anciennes. Avec elles intervient la notion de l'architecture paysagiste, comme on dit aujourd'hui.

Et cette « belle union des beautés de l'architecture et de celle des arbres », selon le mot de Stendhal, sera parfaitement réalisée en France par le plus illustre des jardiniers et créateurs de paysages, André Le Nôtre, qui dessina autour du Palais où se résume l'esthétique de tout un siècle, ce parc majestueux, tel que pouvait le souhaiter un Boileau, où la nature et l'esprit ont une part égale.

Les trois sortes de jardins. — On peut ramener les jardins à trois types principaux répondant aux conceptions propres à chaque époque. On distingue donc le *jardin régulier,* le *jardin irrégulier,* encore appelé *paysager* et enfin le *jardin mixte.*

Le *jardin régulier,* nous venons de le voir, a pris dans l'histoire, et ceci depuis la plus haute antiquité, la place la plus importante. On en suit l'évolution jusqu'à notre époque même. Il est caractérisé par la prédominance des lignes droites et des formes géométriques.

Le *jardin irrégulier* ou paysager a fleuri en Angleterre au XVIII[e] siècle. Il s'inspire de la nature elle-même, cherche à la copier dans son absence de formes dessinées. Les lignes sinueuses, capricieuses, voire enchevêtrées, ont ses préférences. Nous dirons plus loin quelles controverses ont mis aux prises les partisans du jardin régulier et ceux du jardin irrégulier.

Enfin le *style mixte,* tel qu'il s'est imposé au cours du XIX[e] siècle, en France et en Angleterre, compromis élégant entre les deux systèmes précédents qu'il emploie concurremment en les équilibrant.

Les jardins de Babylone. — Tenus par les Anciens pour l'une des sept merveilles du monde, les jardins de Babylone, dont on peut aujourd'hui encore voir les fondations aux environs d'Hellah, sur l'Euphrate, nous sont connus par les descriptions de Strabon, de Diodore de Sicile, de Philon de Byzance et de Quinte-Curce. Construits pour la reine Sémiramis (809-780), restaurés par Nabuchodonosor (605-562), ils comprenaient vingt étages de terrasses en amphithéâtre soutenus par des murs épais de 7 mètres et de puissantes arcatures. L'étage supérieur s'élevait à 25 mètres. Le plafond des galeries consistait en blocs de pierres taillés de 5 mètres de longueur, supportant un lit de roseaux, de l'asphalte, une double couche de briques cuites liées par un ciment et enfin des lames de plomb. La couche de terre végétale reposait sur cette assise imperméable. Des appareils hydrauliques montaient l'eau du fleuve et la répandaient par un réseau de canaux. Tels étaient ces fameux jardins suspendus où venaient en pleine terre des palmiers, des tamaris et d'opulents parterres de fleurs.

Le jardin égyptien. — Hypogées et mastabas nous ont livré les représentations figurées de ces jardins d'Egypte inscrits dans un rectangle et qui sont le prototype des jardins réguliers.

On connaît le plan de ces jardins placés à portée du Nil et reliés au fleuve nourricier par un canal (fig. 1).

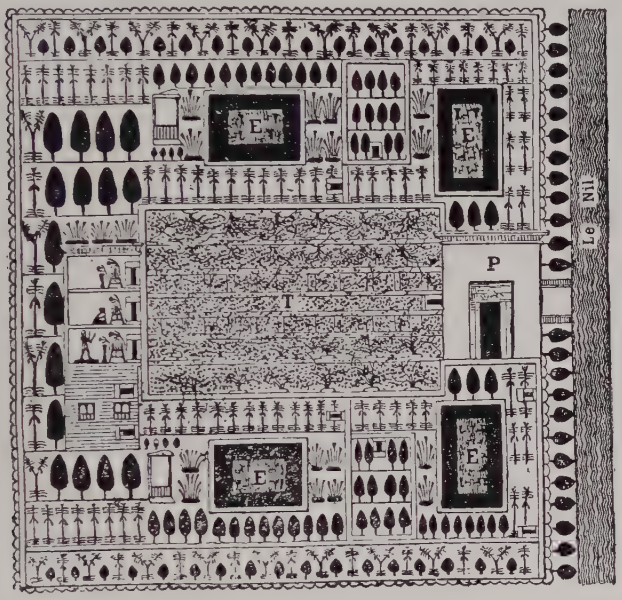


Fig. 1. — Jardin égyptien. — Plan cavalier.
(D'après une fresque d'un mastaba.)

On entrait par une porte monumentale (P). Entre cette porte et la maison s'étendait le plus souvent un jardin intérieur en treilles et en tonnelles (T). Le reste du jardin était divisé en carrés plantés de sycomores, de dattiers, de grenadiers; les allées étaient bordées de palmiers et de cyprès. Des pièces d'eau rectangulaires, souvent au nombre de quatre (E), alimentées par le fleuve, étaient couvertes de lotus.

Le jardin égyptien, avec ses allées droites encadrant des plants carrés d'arbres ou de fleurs, avec ses pièces d'eau carrées, est l'ancêtre du jardin régulier.

Le jardin gréco-romain. — Enserrés entre les ailes de la maison, les jardins grecs sont assez simples. A l'une des extrémités s'élevait un fort remblai ou une colline plantée de myrte, tandis que les côtés étaient boisés.

Le jardin romain est d'une architecture beaucoup plus nette. Il est l'expression même du génie latin. Tout y est clair, méthodique, ordonné. Ceux de la Renaissance italienne ne feront que reprendre les thèmes en honneur à l'époque des Césars et notamment l'idée de peupler les jardins d'un monde de statues et de les orner de fontaines et aussi le dessin des plates-bandes linéaires et des arbres taillés. Des artisans appelés *topiaires* (topiarii) donnaient aux cyprès et aux buis des formes coniques ou pyramidales et leur sécateur contraignait l'arbre ainsi émondé à représenter des animaux, des figures humaines ou même un nom calligraphié.

Les ruines de Pompéi et d'Herculanum nous permettent de reconstituer avec exactitude le jardin gréco-romain. Les fresques nous révèlent que les arbres familiers sont le platane, le cyprès, l'acacia, le laurier, le pin et le chêne et nous y discernons les principales plantes décoratives: acanthe inerme, aloès, myrte, papyrus, tamarin et les fleurs préférées: rose de Damas, rose trémière, marguerite, narcisse, glaïeul, nielle des blés, iris.

Les Romains ont volontiers pratiqué la peinture en trompe-l'œil. Ils aimaient aussi donner l'illusion de reculer les limites de leurs jardins. Ils représentaient un fond de verdure, un bosquet, des oiseaux, des fleurs, parfois même un motif d'architecture, telle l'arche d'un pont sous laquelle coulait une eau réelle.

On ne peut que se reporter aux minutieuses descriptions de Pline le Jeune. Evoquons avec lui cette villa Laurentine (fig. 2 et 3) qu'il nous dépeint avec amour. De la salle à manger (M du plan), la vue s'étendait sur un panorama splendide. Une sorte de galerie couverte permettait de passer de l'*atrium* (A) au *solarium* en terrasse (S). Une treille en berceau (T) exposée au midi doublait un des côtés de cette galerie. Une allée (gestatio) faisait le tour du parterre de fleurs (xystos) qu'ornait en son centre un bassin.

Jamais il n'y eut plus parfait accord, plus grande intimité

entre la maison et son jardin. Voyez l'atrium (A) et le péri-

Fig. 2. — Villa de Pline le Jeune au sud de Rome. — Vue d'ensemble.
(100 ans avant J.-C.)

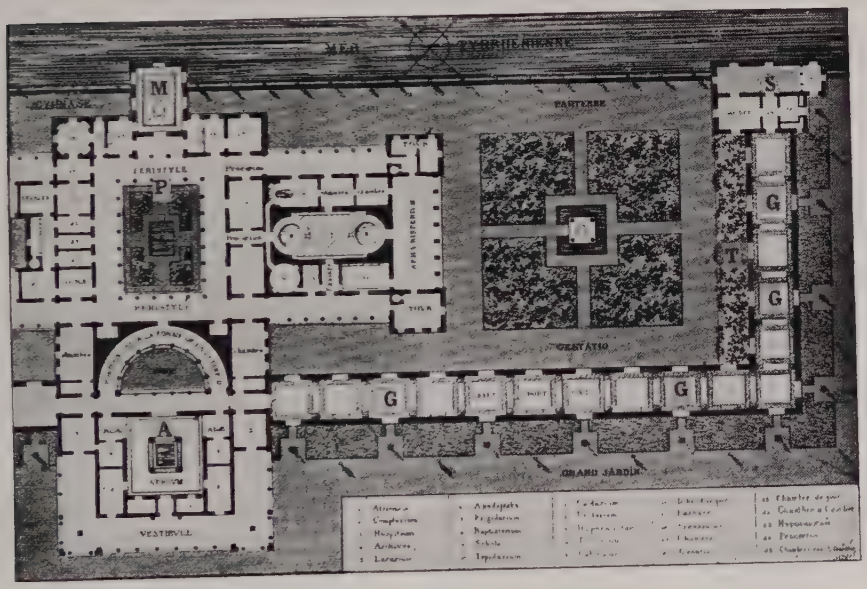


Fig. 3. — Villa de Pline le Jeune au sud de Rome. — Plan.

style (P) qui sont eux-mêmes comme des jardins en réduction au milieu de l'habitation.

On appelait *péristyle* (fig. 3, P) un portique encadrant un

petit jardin avec pièce d'eau ou fontaine. Dans celui de la maison des Vettii à Pompéi (fig. 4) se trouvaient des sortes de cuves en maçonnerie que l'on garnissait de fleurs. Le péristyle était parfois entouré d'une balustrade dont la partie supérieure était évidée afin de pouvoir recevoir des fleurs.

L'atrium, de même que le péristyle, comprenait un bassin central entouré d'une bordure de gazon fleuri. Les parois

Fig 4. — Jardin de la maison des Vettii, à Pompéi.

de ces bassins étaient souvent décorées de peintures ou revêtues d'un bleu profond communiquant à l'eau une teinte de saphir.

Ainsi que dans la plupart des pays méditerranéens, l'eau joue, dans le jardin gréco-romain, un rôle important. A *Pompéi*, on voit, outre les bassins, des fontaines en hémicycles ornées d'une prestigieuse mosaïque de verre. L'eau souvent s'écoulait d'une statue d'enfant tenant une coquille dans la main pour retomber ensuite dans une grande vasque, comme dans la maison du Centenaire, à Pompéi.

Le jardin du Moyen Age. — Aux temps troublés qui ont précédé le XV^e^ siècle il n'y a pas de jardins d'agrément. La seule formule admise est celle du jardin utilitaire, potager, verger, jardin de plantes médicinales.

Le *préau,* simple carré gazonné que l'on rencontre dans les cloîtres des grandes abbayes, n'aura d'autre ornement que quelques arbustes. Le jardin d'agrément des châteaux est le verger, encore est-il toujours situé en dehors de l'enceinte fortifiée et n'y accède-t-on que par une fausse poterne. Enclos d'un treillage (fig. 5) ou d'un mur crénelé et orné d'une fontaine à plusieurs jets, il réalise un type de jardin régulier.

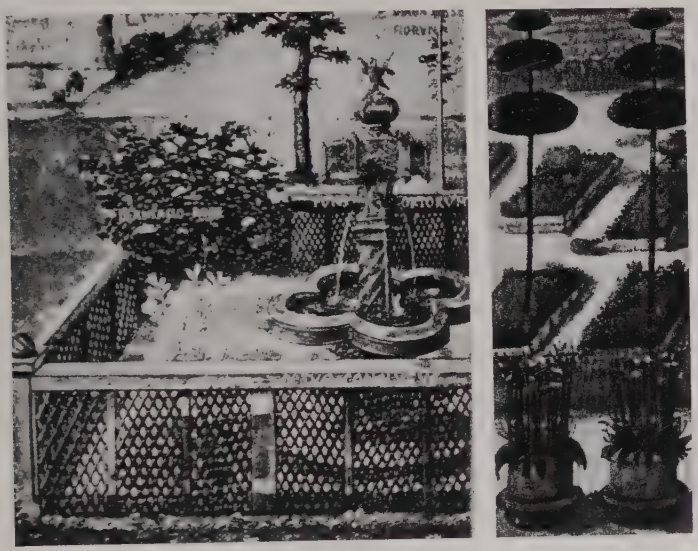


Fig. 5 *et* 6. — Jardins d'agrément à la fin du XIV^e^ siècle.
(Bréviaire Grimaire.)

Les carrés ou *carreaux* (fig. 6) sont entourés d'une bordure en briques; ils contiennent légumes et fleurs et l'on y trouve aussi des arbustes taillés parfois d'amusantes façons (fig. 6). La flore, peu variée à l'origine, s'enrichira au retour des croisades, quand seront rapportés d'Orient la rose de Damas, le jasmin, la tulipe, la jacinthe, le lilas et le mimosa.

Au XV^e^ siècle, l'influence italienne ne tarde pas à se faire sentir.

Chapitre II

LES JARDINS ARABES DU XIII^e^ AU XVII^e^ SIÈCLE

Caractères généraux. — On a pu, avec raison, dire des jardins arabes qu'ils étaient à la fois les jardins de l'intelligence et de la sensibilité. Ils sont les jardins de l'intelligence par la logique de leur plan, par la clarté de leur ordonnance; ils sont les jardins de la sensibilité par le soin avec lequel tout détail en eux est fait pour séduire et charmer.

Trois éléments caractérisent essentiellement le jardin arabe : *l'eau, la couleur, les parfums.*

L'*eau* en est l'âme. Elle y est toujours présente et affecte les formes les plus variées. Ici c'est un canal traversant un parterre fleuri (fig. 8); là une fontaine à deux vasques étagées (Pl. I) au centre du *patio;* plus loin, de minces ruisselets dévalant la pente de la colline. A l'Alhambra de Grenade, l'eau ne sera pas seulement l'âme du jardin, mais aussi celle de la maison. Nous la voyons circuler à travers les pièces par des rigoles creusées dans le marbre et s'élancer en jets abondants des bassins que l'on trouve au milieu de ces pièces ou sous les portiques et d'où elle ira ensuite rejoindre le jardin. La science hydraulique des Arabes est admirable. Fontaines et bassins ne sont pas là seulement pour orner, mais pour irriguer et pour corriger les effets des ciels brûlants. Au Généralife de Grenade, les architectes ont imaginé ce qu'on pourrait appeler une « voûte d'eau ». De part et d'autre du canal médian, des jets d'eau étincelants, dont les courbes vont se rejoignant, dessinent une arcade resplendissante sous les feux du soleil d'Andalousie. Au patio de la cathédrale de Séville, l'eau perle en jets menus, s'échappant à travers les viroles métalliques dissimulées dans les briques dont les allées sont pavées.

Patio de Lindaraja ou de Daraxa, à l'Alhambra de Grenade.

La *couleur* joue aussi un rôle essentiel dans le jardin arabe. Tantôt l'effet est obtenu avec le concours de la nature elle-même, grâce aux arbres en fleurs et aux masses florales; tantôt les contrastes cherchés sont atteints par des moyens artificiels en usant de revêtements de céramique polychrome.

Les oppositions sont parfois extrêmement violentes et ne se concevraient pas ailleurs que sous le ciel bleu et le soleil rutilant de l'Andalousie. On accorde entre elles les nuances des rosiers de Perse et de Bengale, des bougainvilliers, des anémones, des lauriers-roses, des orangers, des grenadiers, des pêchers et des amandiers. Les parois des fontaines, les murs à hauteur d'appui, les allées, les bancs aussi parfois sont revêtus de céramiques où dominent le bleu profond, le vert et le brun. Ces revêtements portent le nom d'*azulejos* en Espagne et de *zellijs* au Maroc.

Les *parfums*, avons-nous dit, constituent le troisième élément caractéristique de ces jardins enchanteurs. Les Musulmans ont su choisir et grouper un certain nombre de plantes au parfum subtil dont les principales sont: le jasmin, l'œillet, la jacinthe, la dame-de-nuit, le néflier du Japon, la lavande, la citronnelle odorante, le rosier et le mimosa. Les jardins musulmans d'Espagne furent une importation des jardins d'Orient, de Perse principalement. Les plantes venaient de Syrie et des Indes, le dattier et le grenadier de Damas.

Autre particularité du jardin mauresque, la *surélévation des allées* par rapport au sol. Elle est due au mode d'arrosage qui se fait non par aspersion, mais par immersion; l'eau est déversée la nuit en abondance sur ces allées revêtues de briques ou de cailloux d'où elle se répand sur les carrés environnants. Pour dissimuler cette dénivellation, les Arabes avaient coutume de border les allées de buis ou de myrtes qu'on laissait pousser jusqu'à une certaine hauteur.

A aucune époque de l'histoire des jardins ne se vérifie aussi étroite la liaison entre la maison et le jardin : les bâtiments, les patios (ou cours-jardins), les jardins ne font qu'un tout.

Le jardin arabe, avec ses hautes clôtures et son caractère d'intimité, semble avoir pour ancêtre lointain et pour modèle la villa romaine, avec l'atrium et le péristyle.

Principaux jardins. — Sur toute l'étendue de l'immense territoire où les Arabes ont porté leur civilisation, de la Perse jusqu'en Espagne, nombreux sont les jardins réputés. Les plus beaux ont été sans conteste ceux de l'Inde et ceux d'Espagne. Des splendides jardins dont s'enorgueillissait l'*Alhambra* de Grenade (1270-1333), seuls les patios ont été

Fig. 7. — Patio de la Alberca ou de los Arrayanes, à l'Alhambra de Grenade.

conservés. Ils méritent l'attention. Dès l'entrée du palais, on a la vision enchanteresse du bassin de la Alberca (fig. 7). Un long bassin rectangulaire où se mire une architecture légère, aérienne, est bordé de deux rangées de myrtes taillés. La Cour des Lions et sa fontaine sont universellement connues, mais c'est le patio de Lindaraja (Pl. I) qui traduit le mieux les grâces du jardin arabe; une ravissante fontaine l'orne en son centre. Le noir des cyprès se détache sur la blancheur aveuglante des murs, contraste tempéré par le vert des arbustes et la gamme de couleur des orangers, des rosiers et des citronniers.

A proximité des jardins de l'Alhambra se dressent ceux du *Généralife,* ancienne résidence des rois maures. Œuvres d'artistes persans, les jardins du Généralife offrent le type du jardin adapté aux accidents du terrain; ils donnent en outre, comme ceux de l'Alhambra, une impression de calme et d'intimité, qualités essentielles du jardin arabe. Franchie l'entrée,

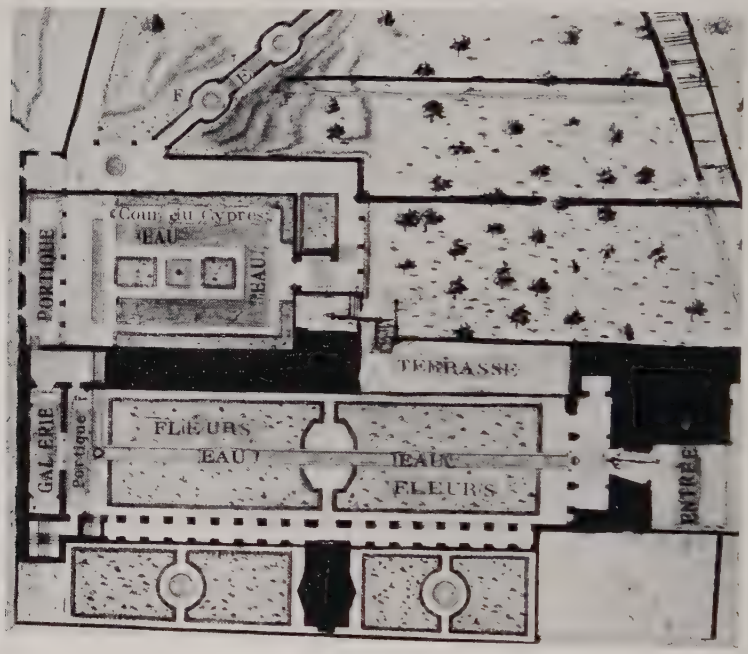


Fig. 8. — Plan du jardin du Généralife, à Grenade.

on pénètre dans un long patio dont l'axe est dessiné par un étroit canal bordé de fleurs et d'arbustes (fig. 8).

Les architectes musulmans ont toujours marqué une véritable prédilection pour cette façon d'« axer » leurs jardins. Nous en trouvons des exemples à l'Alhambra (fig. 7), au Taj-el-Mahal à Agra, dans les Indes, exemples datant du XVII[e] siècle, et enfin dans les *riads* du Maroc, à Fez et à Rabat.

Une des plus séduisantes conceptions des jardiniers arabes est la Cour du Cyprès (fig. 8 et 9) dans le jardin du Généralife. Une allée d'eau encadre un terre-plein s'avançant comme

une sorte de presqu'île et contenant deux plates-bandes et un petit bassin rectangulaire orné d'une fontaine (fig. 9).

A proximité de cette cour s'élèvent les fameux escaliers (fig. 8, E) dont le charme est incomparable. A chaque palier se dresse une fontaine (F) et les rampes évidées laissent s'écouler avec rapidité l'eau qui circule ensuite à l'air libre dans des conduits en tuiles creuses.

Fig. 9. — Cour du Cyprès dans le jardin du Généralife, à Grenade.

Les jardins de l'Alcazar ainsi que le patio de la cathédrale de Séville, pour admirables qu'ils soient, n'attestent pas la même pureté de goût que ceux de l'Alhambra de Grenade; on sait qu'ils appartiennent au style hybride *mudejar*.

Mentionnons encore les jardins de l'Escurial, près de Madrid, ainsi que les magnifiques *huertas* de Valence et de Murcie.

Chapitre III

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Caractères généraux. — Dans l'histoire de l'art des jardins, la Renaissance italienne a joué un rôle d'une importance considérable. Aucun pays ne possède un ensemble de jardins qu'on puisse comparer à ceux des villas des environs de Rome. Pendant près de deux siècles, c'est à l'Italie que les architectes paysagistes français viendront demander leurs inspirations et leurs principes.

Il faut reconnaître qu'en général les jardins italiens sont plutôt nés de la fantaisie et du caprice que d'une logique rigoureuse et éprise d'absolu. S'ils n'atteignent pas la majesté de Versailles, ils ont du moins un caractère de noblesse ennemie de l'emphase et souvent même une intimité pleine d'attrait.

Le jardin italien parle un langage avant tout accessible aux sens, ce qui le distingue du jardin français qui s'adresse d'abord à l'esprit et qu'on a pu avec raison définir le « jardin de l'intelligence ».

Le jardin italien présente même sur celui de Le Nôtre une supériorité marquante. Il s'*adapte au site,* tandis que le grand architecte français et ses émules *adaptent le site au jardin.* Si le terrain est accidenté, l'architecte italien prend son parti des différences de niveau et même y adapte son décor; par excès de logique, le jardinier français commence par niveler, par remblayer, contraignant la nature à se soumettre au programme.

Le jardinier italien, par contre, ne dispose pas des mêmes variétés d'arbres et de fleurs que le jardinier français. Quelques essences constituent seules le jardin italien : le cyprès, le pin parasol, le chêne vert, l'olivier. De fleurs, pas davantage, surtout aux environs de Rome. Que nous voici loin des richesses horticoles de la France.

Photo Anderson.

Villa d'Este, à Tivoli. — L'escalier en hémicycle.

Le jardin italien est un jardin régulier : ses allées sont rectilignes. L'allée centrale est dans l'axe de la *villa* (fig. 8, 9, 10, 11 et Pl. III). Il existe pourtant des jardins non « axés », tel celui de la villa Lante à Bagnaïa, près de Viterbe.

Le jardin type de la Renaissance italienne est un jardin *accidenté;* l'habitation est à mi-côte ou au sommet de la colline; on y accède par une succession d'escaliers majestueux (Pl. II et III), de terrasses, de fontaines, de grottes. Ce décor architectural s'harmonise admirablement avec le paysage (Pl. II) et de ce *mariage de la nature et de l'art* se dégage un charme particulier aux jardins d'Italie. Les grands peintres français du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle se sont montrés sensibles à leur beauté; Poussin, Fragonard et son ami Hubert Robert, entre autres, ont immortalisé dans quelques-unes de leurs plus fameuses toiles les jardins fastueux des villas romaines.

On a souvent reproché aux jardins français de violenter la nature. Mais les jardins italiens ont parfois aussi encouru le même reproche. N'est-ce pas *forcer la nature* que de faire descendre l'eau en cascades sur les marches d'un escalier aux architectures régulières comme c'est le cas dans les jardins de la villa Aldobrandini ou dans ceux de la villa Torlonia ?

D'autre part, les arbustes, comme par exemple à Caprarola, sont taillés avec autant de rigueur que dans les jardins français du XVII^e^ siècle.

Quelles que soient les dimensions qu'il affecte, le jardin italien est toujours à l'échelle de l'homme. Il a un caractère d'habitabilité et l'on ne se sent pas écrasé, comme à Versailles, par un dessin grandiose et une royale majesté.

Il faut d'ailleurs distinguer dans le jardin italien deux parties : le *jardin de parade*, riche de son magnifique décor architectonique et le jardin d'*intimité*, avec ses parterres et ses miroirs d'eau.

Les déclivités du terrain ont inspiré aux architectes italiens certaines conceptions dont le bon goût n'est malheureusement pas égal à l'ingéniosité dépensée, ainsi, par exemple, les curieux *jeux d'eau* (orgues hydrauliques, coups de vent et jets d'eau-surprise).

Photo Anderson.

Villa d'Este, à Tivoli. — L'allée centrale.
(Voir le plan de ce jardin, fig. 10, aux numéros 8 à 11.)

Principaux jardins. — De tous les jardins des environs de Rome, ceux de la *villa d'Este* (1540) à Tivoli sont les plus illustres et sans doute aussi les plus beaux. Ce sont en tous cas les plus caractéristiques. Rarement les différences de niveau ont été utilisées avec autant d'heureuse variété. En bas s'étendent les parterres réguliers (fig. 10 : 2, 3, 4). On

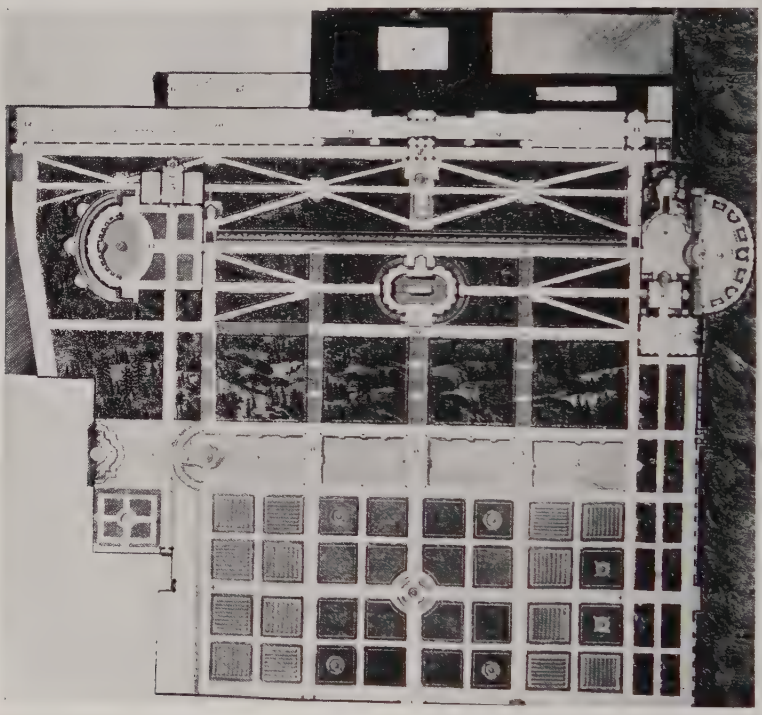


Fig. 10. — Plan des jardins de la villa d'Este (1540).

traverse ensuite une longue pièce d'eau par trois ponts (5) dont chacun aboutit à l'un des trois escaliers droits (9) qui conduisent au magnifique escalier circulaire (10) et à la terrasse (20) d'où la vue sur le Latium est merveilleuse. Les motifs architectoniques, tels que les majestueux escaliers (Pl. II), si simples de forme et de décor, s'harmonisent merveilleusement avec le site. L'eau est partout, en cascades, en fontaines, en jets d'eau retombant dans de grandes vasques.

Photo Anderson.

La villa Médicis, à Rome. — Le portique sur les jardins.

La *villa Médicis* (1582) occupe le centre d'un jardin de petites dimensions et de plain-pied. Tout y respire la paix, le charme de l'intimité et l'on n'en saurait trop vanter l'étonnante harmonie qui règne entre le jardin et son décor (Pl. IV).

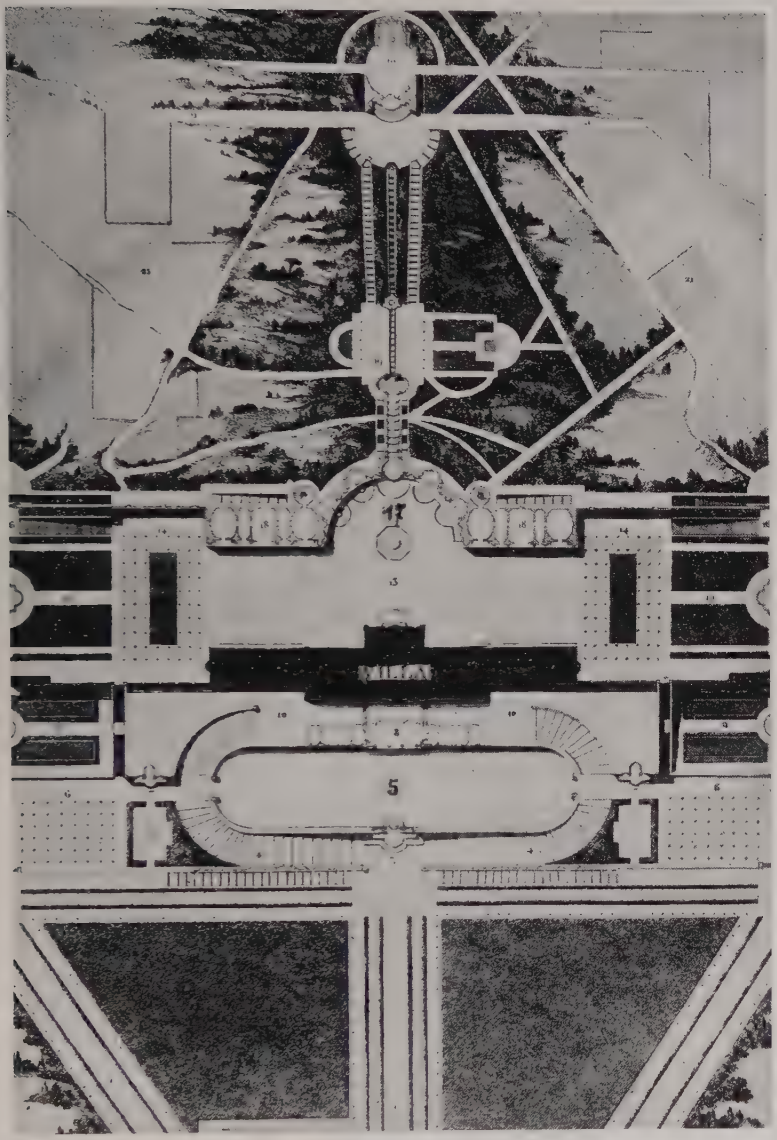
La *villa Aldobrandini* (1598) à Frascati, comme la villa d'Este, est bâtie à flanc de coteau, mais les jardins y ont une même étendue derrière la villa et devant. On y remarque les

Photo Alinari.

Fig. 11. — Villa Aldobrandini, près de Rome. L'hémicycle de la cascade.

salles de fraîcheur (Pl. V, 8, 18), construites aux étages, et la *grande cascade* (fig. 11 et Pl. V, 19), située dans l'axe et qui se termine en un vaste hémicycle, composition un peu scénographique que l'on retrouve d'ailleurs à la villa Torlonia, également à Frascati. Devant la villa et en contre-bas s'étend une grande terrasse en forme de stade (5) que bordent deux escaliers monumentaux (4, 4). A l'entrée, trois larges avenues sont tracées qui séparent de larges pelouses.

La gradation des effets est ici moins savante que celle qui nous avait séduits à la villa d'Este. Mentionnons enfin les jardins de la *villa Lante* à *Bagnaïa* (1566), ceux de la villa *Gamberaia* à *Pettignano* (1620), ceux de *Boboli* à *Florence*.



Plan du jardin de la villa Aldobrandini, à Frascati.

1. Entrée — 2. Parterres — 3. Fontaine — 4. Escalier — 5. Terrasse circulaire — 6. Quinconce — 7. Fontaine au bas des murs — 8. Salles fraîches — 9. Parterres — 10. Terrasse au niveau de la villa — 13. Terrasse au niveau du premier étage — 14. Quinconce — 16. Grands perrons — 17. Hémicycle — 18 Salles fraîches — 19. Grande cascade — 20. Fontaine alimentant la cascade.

Chapitre IV

LA RENAISSANCE EN FRANCE ET DANS LES PAYS-BAS

France. — On sait que dès la fin du XV^e^ siècle, Charles VIII, émerveillé des richesses d'art italiennes et des jardins de Naples, avait ramené un groupe de jardiniers auxquels il confia l'exécution des jardins royaux de Gaillon, d'Amboise et de Blois. Et pourtant, en dépit de cet apport étranger, le jardin de la Renaissance française demeure fidèle aux traditions du Moyen Age; il s'inspire encore du préau et

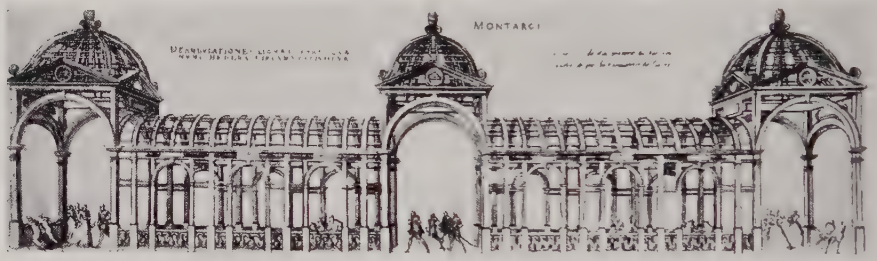


Fig. 12. — Portique en charpente dans le jardin de Montargis.

du cloître abbatial, il en épouse la forme rectangulaire et en retient le promenoir à arcades. Tels sont les jardins des châteaux de *Blois* (fig. 13), de *Bury*, d'*Anet*, d'*Amboise*, de *Vallery*, etc. Outre ce déambulatoire, on rencontrait souvent une manière de tonnelle monumentale en charpente qui bordait le jardin sur deux de ses côtés (fig. 13). Sur ces portiques à coupole (fig. 12) on faisait pousser des plantes et il arrivait, comme à Blois, que l'on peignît la charpente de couleurs vives et de dorures. Les jardiniers de la Renaissance française n'avaient point le sens des vastes compositions, ni des larges perspectives. Leurs architectures ont rarement le souci de l'axe. Il est vrai que le plan général de l'habitation, irrégulier le plus souvent, ne s'y prêtait guère.

Il ne faut pas oublier, en effet, que les jardins n'avaient pas été conçus en même temps que l'habitation, mais qu'ils avaient

été adaptés aux demeures du moyen âge transformées avec la Renaissance. C'est seulement à la fin du XVI[e] siècle, en 1570, au château de *Verneuil*, qu'on est pour la première fois en présence d'une composition d'ensemble où le jardin est vraiment le cadre de la maison, où les effets sont obtenus par des recherches d'ordre architectural. Jusqu'alors les jardins fran-

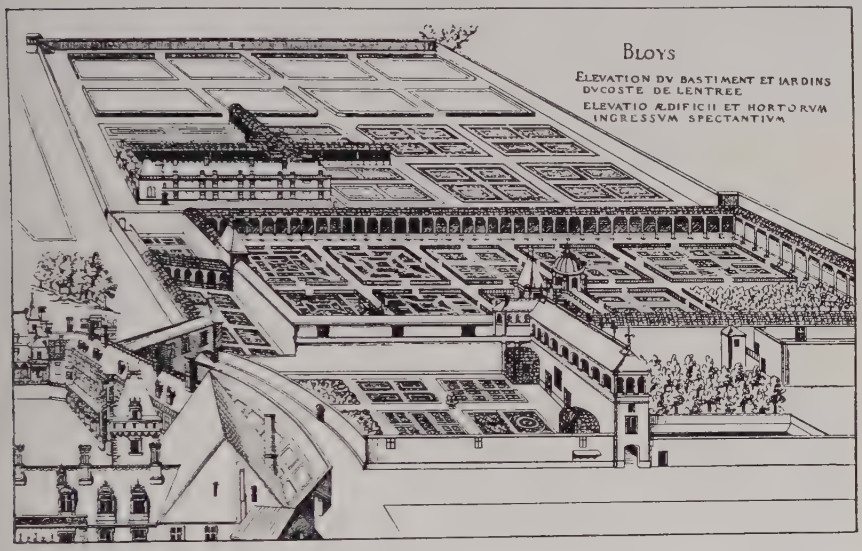


Fig. 13. — Le jardin du château de Blois.
(Gravure de J.-A. Du Cerceau.)

çais ne sont, pour la plupart, que des cours attenant au château.

Le fameux recueil, *Les plus excellens bastimens de France*, gravé par l'architecte Jacques Androuet Du Cerceau et publié en 1576, permet d'étudier cette période de l'histoire des jardins de France; les dessins de Du Cerceau ont tous été consciencieusement relevés sur place. On s'y rend compte d'un coup d'œil que la plupart des jardins de ce temps sont composés selon un quadrillage de parterres (fig. 13) affectant la forme de grands panneaux carrés découpés en damiers. Mentionnons les premiers traités de jardins : *Prædium rusticum* (1554), par Ch. Estienne; la *Maison rustique*, de Jean Liébault (1583), et *le Jardinage*, d'Antoine Mizault (1578).

Pays-Bas. - De même qu'en France, c'est dès le début du XVI^e^ siècle que l'influence italienne se fit sentir en Hollande.

Rappelons que le plus célèbre dessinateur de jardins de cette époque, *Vredeman de Vries*, le Du Cerceau hollandais, publia ses dessins en 1583. Il fut le créateur d'un véritable style dont on admire la simplicité de la composition et la finesse des détails. Les jardins dessinés par lui sont des parterres à grande échelle entourés de galeries en bois.

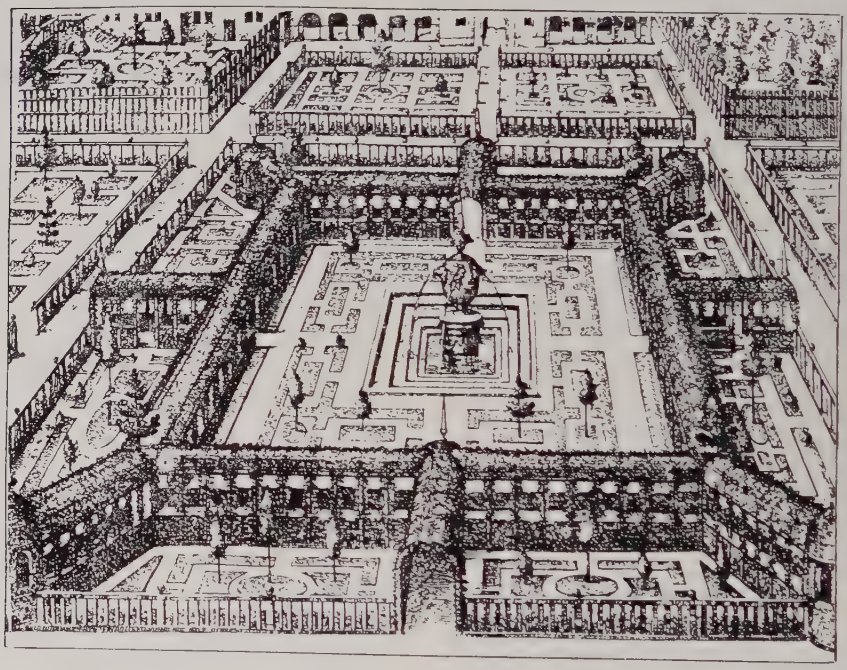


Fig. 14. — Un jardin hollandais en 1585.
(Par Vredeman Vries.)

Souvent les allées consistent en tonnelles rectilignes (fig. 14) encadrant les parterres. La partie centrale s'orne d'une fontaine monumentale. La nature du sol interdit de planter de grands arbres. Les labyrinthes et les cabinets de verdure semblent fréquents. Au XVII^e^ siècle, les jardins fleuris de tulipes, les charmilles percées d'ouvertures connaissent une véritable vogue avec un élève de Le Nôtre, Daniel Marot.

Chapitre V

LES PRÉCURSEURS DE LE NÔTRE

A la fin du XVI^e^ siècle et dans la première moitié du XVII^e^, un groupe de trois architectes rompt en France avec la tradition et impose la formule que Le Nôtre ne fera plus tard que reprendre et développer. Ce groupe comprend *Claude Mollet, André Mollet,* son fils, et *Jacques Boyceau de la Barauderie;* tous trois furent, sous Henri IV et Louis XIII, intendants des jardins royaux.

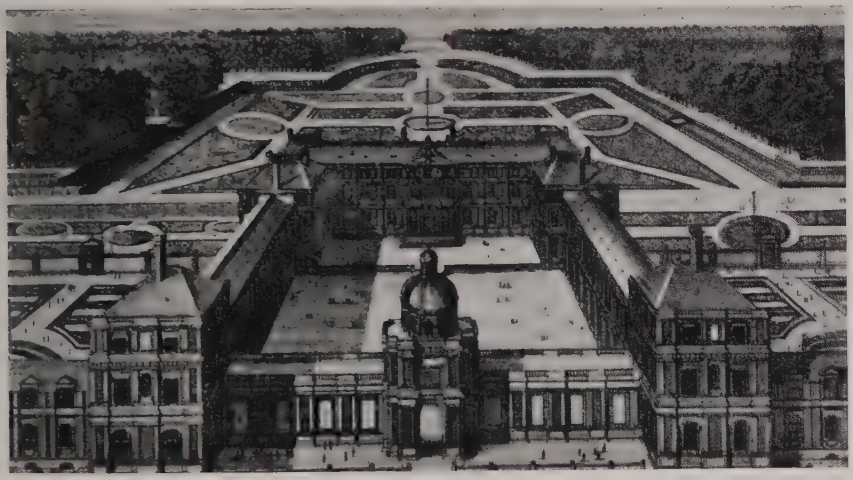


Fig. 15. — Le jardin du Luxembourg, à Paris.

Les principaux jardins de cette époque sont, à Paris, ceux des Tuileries, qui furent modifiés dans la suite par Le Nôtre, et ceux du Luxembourg. Œuvre de Boyceau de la Barauderie, le jardin du Luxembourg à Paris, exécuté pour Marie de Médicis, est un des premiers exemples d'un jardin et d'un palais considérés comme formant un tout. Il contient en germe les principes de composition qui caractérisent Le Nôtre : aux abords de la demeure, les parterres (fig. 15); plus loin, de hautes futaies; dans l'axe de la maison, une perspective qui

conduit le regard à perte de vue; enfin des terrasses dominant les parterres.

Le jardin du Luxembourg actuel a conservé les grandes lignes du plan primitif. Toutefois, le talus qui forme le pourtour a remplacé une double terrasse; la balustrade et les statues des reines de France datent de 1848. La charmante fontaine dite de Médicis, dont on attribua la composition à Rubens, nous est parvenue à peu près dans son dessin original, bien qu'elle ait été déplacée.

Les ouvrages sur les jardins, publiés dans la première moitié du XVII[e] siècle, ont été une des causes de l'évolution qui se produisit à cette époque : en 1638, *J. Boyceau de la Barauderie* publiait son *Traité du Jardinage* où, pour la première fois en France, on trouve des allées droites entremêlées à des allées courbes. C'est à Boyceau de la Barauderie comme à Mollet qu'on doit les nouvelles formes de parterres : aux damiers de petits compartiments adoptés durant le XVI[e] siècle, ils substituent des parterres à plus grande échelle et ils adoptent les parterres de formes circulaires et rectangulaires.

En 1651, *André Mollet* publiait son *Jardin de plaisir* et la théorie des jardins qu'il y expose annonce le génie de Le Nôtre: il y recommande *la grande avenue perpendiculaire à la façade, les avenues aboutissant toujours à une statue ou à une fontaine, le grand demi-cercle ou carré devant la maison au début de la grande allée d'ormes perpendiculaire à la façade, les parterres de broderies derrière la maison,* sans aucun arbre qui puisse faire obstacle à une vue étendue. Il va jusqu'à se montrer partisan de *grandes toiles peintes* destinées à prolonger les perspectives à l'extrémité des allées, conception qui ne laisse pas de paraître un peu théâtrale et dont il y eut plusieurs applications cependant.

Les parterres subissent une modification importante : les petits damiers de la Renaissance sont abandonnés pour des compositions d'échelle plus grande et de lignes plus variées, triangulaires ou octogonales. Un dessin, qui se répète assez souvent alors, est celui qui forme *quatre plates-bandes à arabesques* ou broderies inscrits dans un carré, *avec un bassin au centre.*

Tel est le parterre du Luxembourg (fig. 15) et tel était celui du Château de Versailles sous Louis XIII (fig. 16). Celui-ci est le type du *parterre en broderie*, avec ses rinceaux, ses ara-

Fig. 16. — Parterre du château de Versailles sous Louis XIII.
(Par Boyceau de la Barauderie.)

besques, ses palmettes, ses festons, ses astragales inspirés des tapis d'Orient ou évoquant la dentelle de Venise.

Claude Mollet et Boyceau de la Barauderie furent les premiers à employer en France les parterres de broderies que l'architecte Du Pérac avait importés d'Italie. *Claude Mollet* sertissait ses parterres dans un cerne de buis taillé.

Chapitre VI

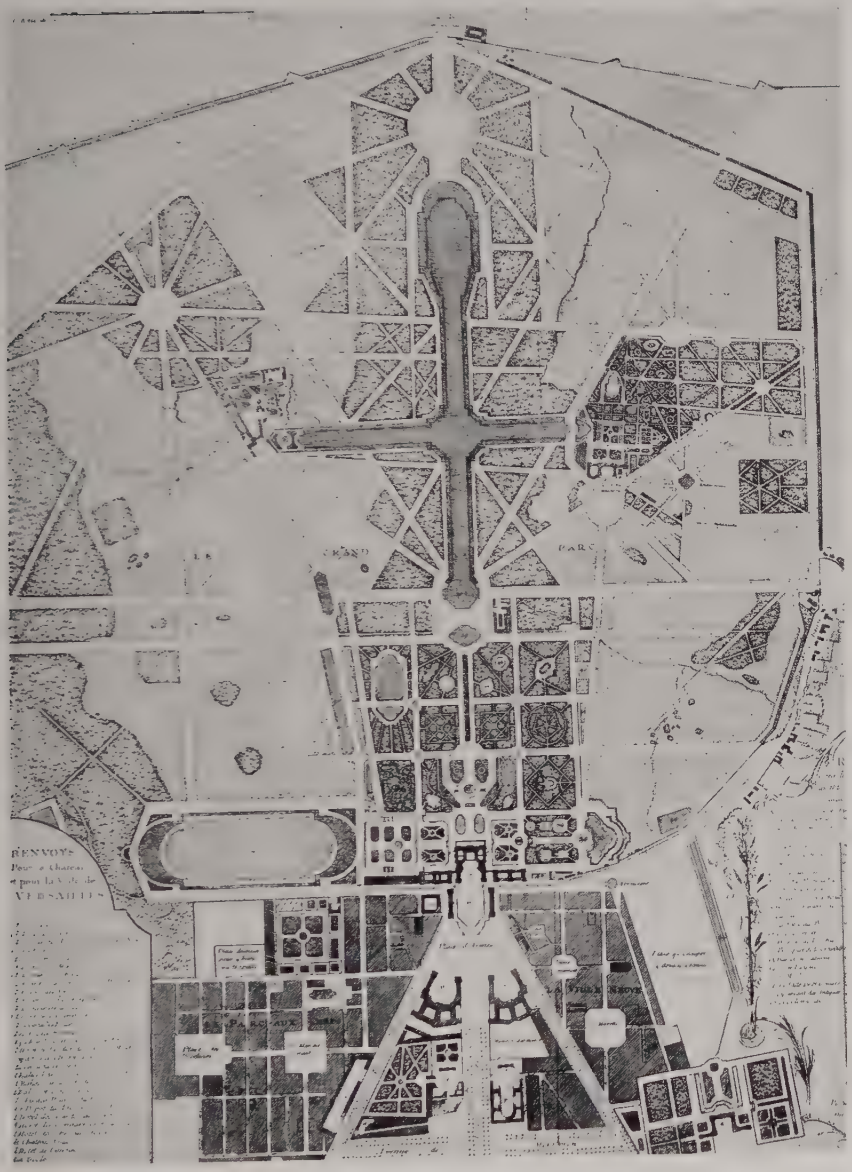
LE GÉNIE DE LE NÔTRE SON ŒUVRE

Caractères généraux. — *André Le Nôtre* (1613-1700), fils de Jean Le Nôtre, jardinier de Marie de Médicis, se destina tout d'abord à la peinture et son père le fit entrer dans l'atelier du peintre Simon Vouet. Pendant sa longue carrière d'architecte paysagiste, combien devaient être profondes les traces laissées en lui par l'enseignement de ce maître qui fut aussi un grand décorateur. C'est en peintre que Le Nôtre a imaginé et composé ses jardins et recherché ses fonds de tableaux, ses effets de lumière et de couleur. Sans doute est-on d'emblée frappé de l'ampleur de ses conceptions et l'on a voulu que ce fût là ce qui caractérisait le mieux son génie. Mais la Renaissance italienne, nous l'avons vu (chapitre III), a réalisé avant lui de vastes compositions. Le génie de Le Nôtre réside surtout dans ses qualités magnifiques de logique, de clarté, d'équilibre, de noblesse et de grandeur. Tout y respire l'intelligence, la réflexion, autant qu'en un discours cartésien. Les jardins italiens, ne l'oublions pas, s'adressaient beaucoup plus aux sens.

C'est dans l'étude du plan de Versailles (Pl. VI) que nous saisirons la mâle beauté de ce génie harmonieux. C'est d'abord l'accès du palais avec les trois grandes avenues, l'avant-cour et la cour d'honneur. Puis vient le jardin « axé » sur le palais. L'allée centrale commande toute la composition et forme le grand axe. De chaque côté, symétriquement, Le Nôtre a disposé les parterres et les bosquets. Ici, comme dans tous les jardins réalisés par lui, l'union intime entre l'habitation et son cadre de jardins est absolue.

Avec sa sculpture ornementale, ses tapis de gazon, ses salles de verdure, le jardin de Le Nôtre reproduit l'architecture même du palais, ses proportions, son esprit, sa majesté.

On a tenu rigueur à Louis XIV d'avoir recherché à Versailles « le plaisir superbe de forcer la nature », ce reproche s'adresse aussi bien à l'art de Le Nôtre. Si l'on excepte Saint-Cloud ou Meudon, où il s'est borné à utiliser le site sans le



Le parc du château de Versailles.
(D'après François Blondel.)

modifier, partout ailleurs, où, à vrai dire, il avait affaire à un paysage de plaine ou à des pentes douces, il n'a pas hésité à asservir la nature à ses plans : à Vaux-le-Vicomte, il nivelle en partie le terrain, supprime la pente, en dissimule les différences de niveau, d'un côté, par une terrasse, de l'autre, par un bosquet; à Sceaux, des cascades marquent le dénivellement. Il y a donc chez Le Nôtre une volonté bien arrêtée (au contraire des jardiniers de Tivoli ou de Frascati) de *créer en fonction du jardin et non point d'adapter celui-ci aux lignes indiquées par le site.*

Certes, l'idée de donner au jardin le même axe qu'à la demeure n'était pas nouvelle, mais Le Nôtre a su en tirer un parti merveilleux. « Il ne pouvait, écrit un de ses contemporains, souffrir des vues bornées ». En effet, nous le voyons, faisant le vide autour de la demeure (Pl. VI et fig. 24), reculer le plus loin possible la ligne des arbres, après avoir élevé la maison elle-même sur une sorte de piédestal (fig. 18).

Après quoi, il pourra tracer d'un trait hardi un grand axe longitudinal et perpendiculaire, offrant à chacune de ses extrémités une vue totalement différente (fig. 17 et 18). A Versailles, la trouvaille est d'avoir prolongé l'allée du tapis vert par le canal qui conduit l'œil jusqu'à la ligne d'horizon. Spectacle unique, d'une majesté incomparable et, à certaines heures du jour, quand le ciel mire dans cette longue pièce d'eau ses nuances les plus harmonieuses, vision vraiment féerique. Si, de l'autre bout du grand axe, on se retourne vers le château (fig. 18), la vue n'est pas moins impressionnante : on aperçoit en effet la grandiose silhouette du palais se découpant dans le lointain entre les hautes futaies qui encadrent le « tapis vert ».

Rien de plus injuste que d'insister, comme certains l'ont fait, sur la monotonie d'un ensemble de style aussi continûment noble et distingué. C'est se montrer trop frappé des qualités d'ordre et de régularité au détriment des dons pourtant partout apparents de fantaisie contenue, mais variée, qu'on discerne dans la plupart des créations de Le Nôtre et à Versailles autant que partout où se porta son génie patient et audacieux. Nul ne sait comme lui interrompre la symétrie de lignes un peu roides par d'aimables contrastes.

Fig. 17. — Le grand axe du parc de Versailles.
Le bassin de Latone, le tapis vert et le canal.

Fig. 18. — Le grand axe du parc de Versailles.
Vue prise du bassin d'Apollon.

Les charmilles. — La mode de tailler les arbustes et le buis était en faveur depuis l'antiquité. Le Nôtre s'approprie cette esthétique et excelle dans l'art d'élever ces palissades de charmilles qu'on appelait des « murailles vertes » et qui atteignaient parfois jusqu'à huit mètres de hauteur.

Ces charmilles, sur lesquelles se détache le marbre blanc

Fig 19. — Palissade de charmilles encerclant les hautes futaies. Parc du château de Vaux-le-Vicomte.

des statues, Le Nôtre les utilisa pour établir une ligne de démarcation entre les parterres et les bosquets sous futaie (fig. 19 et 20). La mode allait aussi jusqu'à tailler des galeries, des cloîtres, des portiques obtenus en liant entre elles les branches par des fils de fer. Les ridicules rangées d'ifs taillés en pyramides, qui décorent les rampes du bassin de Latone (Pl. VII), datent de 1830. Les estampes de l'époque nous apportent la preuve que Le Nôtre n'avait rien imaginé de tel et l'on s'en doutait vraiment.

Les boulingrins. — L'un des motifs les plus charmants du jardin français du XVII^e^ siècle est le boulingrin (le mot est d'origine anglaise). On désigne sous ce nom un tapis de gazon ou un bassin établi en contrebas (fig. 20 et 21) et flanqué sur toutes ses faces d'un tertre de gazon en pente douce, sorte de glacis incliné à 45° (fig. 21).

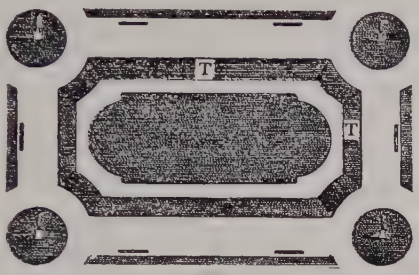


Fig. 20. — Plan d'un boulingrin de gazon.
(D'après d'Argenville.)

C'est ce talus qui portait à l'origine le nom de boulingrin lequel devint, par extension, celui de l'ensemble. Souvent le boulingrin était entouré d'une charmille à hauteur

Photo Bourdier.

Fig. 21. — Boulingrin entouré d'arbres en quinconce.
Jardin du Grand Trianon, à Versailles.

d'appui et de berceaux ou de portiques ou de lignes d'arbres disposés en quinconce (fig. 21).

Les tapis de gazon, en dehors des boulingrins (bowling-green) ont joué un rôle important dans l'ornementation des jardins du XVII^e^ siècle. Ils forment de vastes surfaces rectangulaires dans les grandes allées telles que le « Tapis vert ».

Les parterres. — Le génie de Le Nôtre fut à l'aise dans les vastes compositions, mais le grand architecte paysagiste ne dissimulait pas son indifférence pour les parterres qu'il appelait avec mépris des « jardins de nourrices » ; ceux qu'il dessina n'en sont pas moins intéressants. Il adopta, au jardin des Tuileries (son œuvre première), la forme carrée recoupée en quatre parties par des diagonales, avec un bassin au centre,

Photo Bourdier.

Fig. 22. — Parterre de broderies sur la terrasse du palais de Versailles. (Parterre du Midi)

dessin que nous retrouvons à Versailles (fig. 22). Le XVII^e^ siècle a donné à ses parterres un dessin plus net, plus accentué, plus viril que n'avait fait le siècle précédent, lequel s'était contenté de les entourer d'un filet sec et maigre de buis. Le Nôtre dispose alentour des *plates-bandes* qui sont tout ensemble un ornement et une protection. Les *parterres de broderies*, comme au XVI^e^ siècle, se composent de lignes de buis dessinant des motifs, mais Le Nôtre les encadre de surcroît de plates-bandes ornées de petits arbres taillés (fig. 22), plantés à intervalles réguliers.

Le *parterre de compartiments* rappelle le dessin des plafonds à caissons. Des plants de gazon le constituent, découpés

en motifs symétriques, comme on le voit dans le parterre du nord de la terrasse du château de Versailles. Le XVII[e] siècle a excellé dans une disposition qui est un compromis entre les deux systèmes : le *parterre de broderies à compartiments.*

Celui que Le Nôtre avait dessiné pour le parc de Meudon

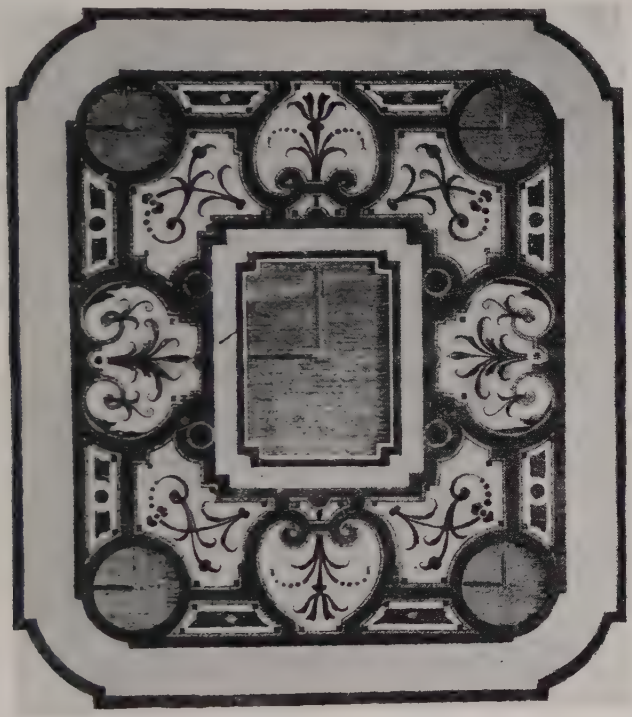


Fig. 23. — Parterre de broderies à compartiments dans l'ancien parc de Meudon.
(Composition de Le Nôtre.)

(fig. 23) avec ses quatre cartouches de broderies, sa pièce d'eau centrale et les petits bassins circulaires à chacun des angles, est une admirable décoration.

Les jardins du XVII[e] siècle contenaient aussi des *parterres à l'anglaise* beaucoup plus simples que ceux que nous venons de décrire. Ils consistaient en tapis de gazon entourés de plates-bandes de fleurs dont les séparait un étroit sentier sablé.

L'œuvre de Le Nôtre. — La première grande réalisation de Le Nôtre a été le jardin de *Vaux-le-Vicomte,* près de Melun, exécuté pour l'opulent surintendant des finances, Nicolas Fouquet (1658). La date est importante : c'est la première fois, en effet, qu'un jardin français a été conçu sur une aussi grande échelle et traité dans son ensemble avec un tel souci de clarté, de mesure et d'unité. De la terrasse du château,

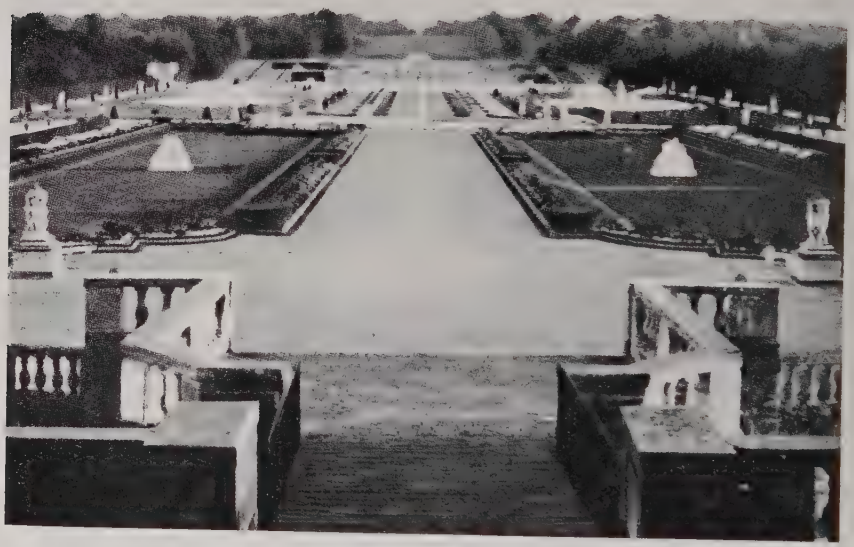


Fig. 24. — Les jardins du château de Vaux-le-Vicomte.

on embrasse du regard toute la composition (fig. 24). Tout d'abord, et de chaque côté du grand axe, les parterres; puis les bassins et enfin la grande pièce d'eau transversale avec ses cascades.

Vaux annonce Versailles, c'est le même thème général en dimensions réduites. Comme à Versailles, les détails sont subordonnés à l'ensemble, le cadre et la perspective sont remarquablement imposants.

L'œuvre la plus importante de Le Nôtre est cette immense composition imaginée pour le *parc de Versailles* (Pl. VI) et qui

fut commencée en 1661. Tout a été dit sur ce chef-d'œuvre de l'art des jardins et de l'art en général: on s'est plu à en exalter l'ampleur majestueuse des perspectives, la magnifique précision du plan, la noblesse et la simplicité des lignes. On n'a pas manqué non plus de lui reprocher un excès de rigueur engendrant une certaine monotonie. Et pourtant, si l'on considère la perspective de l'Orangerie (fig. 25), l'une des plus brillantes créations de Le Nôtre, la surprise est vive, au contraire, de

Photo Bourdier.

Fig. 25. — L'Orangerie et la pièce d'eau des Suisses.

confronter dans leur variété les lignes et les plans de ce grandiose paysage : l'Orangerie, tout de suite, en contrebas, plus loin la pièce d'eau des Suisses (fig. 25) et au fond la ligne onduleuse des coteaux boisés de Satory. A l'autre extrémité de la terrasse, c'est-à-dire au nord, Le Nôtre adopte un parti tout différent avec l' « allée d'eau », appelée aussi « allée des marmousets », descendant jusqu'au bassin de Neptune.

Le *parterre d'eau* est une trouvaille de Le Nôtre et de l'architecte du château Jules Hardouin Mansart. Sur cette terrasse, dont tout motif devait être exclu qui ne permît pas de laisser en valeur l'imposante façade du château, il n'était

point possible d'adopter un parti plus franc, plus simple ni plus heureux que ces deux grands miroirs d'eau où se reflètent les lignes magnifiques du palais. Quelle impression de poésie, de souveraine distinction, de noblesse se dégage de cet ensemble, l'un des plus grandioses que le génie humain ait jamais enfantés.

Quant aux éléments d'architecture : statues, fontaines, bassins qui décorent et animent le parc de Versailles, ils furent conçus par l'architecte du château, J.-H. Mansart, et le décorateur, Le Brun; Le Nôtre en a souvent blâmé l'excès. On sait qu'il considérait l'architecture du fameux « bosquet de la colonnade » comme une injure à l'art des jardins et qu'il répondit à Louis XIV qui lui demandait son avis sur cette colonnade : « Votre Majesté a fait d'un maçon un jardinier; il lui a servi un plat de son métier. »

Le Nôtre dessina également le jardin des *Tuileries* qui a conservé, dans ses grandes lignes, le souvenir de la composition primitive, ainsi que le jardin de *Chantilly* qui, en dépit des transformations qu'il a subies, a gardé la marque du grand jardinier, avec ses belles percées dans la forêt et son canal.

On attribue à Le Nôtre un nombre considérable de jardins. Ceux qui lui reviennent avec certitude sont le jardin de *Meudon*, dont nous restent seuls quelques fragments, *Saint-Germain-en-Laye* et sa magnifique terrasse, *Pontchartrain*, *Sceaux*, *Amiens* (jardin public de la Hautoie), *Meaux* et *Bourges* (jardin de l'évêché).

Le Nôtre fut appelé en Angleterre pour dessiner les jardins de Saint-James et de Greenwich; en Autriche, où il composa celui de Schœnbrunn, en Italie, celui de Caserte.

On doit mentionner aussi les jardins du Grand-Trianon, enclavés dans le grand parc de Versailles.

L'influence de Le Nôtre a été considérable en Europe à la fin du XVII^e^ siècle et dans la première moitié du XVIII^e^ siècle.

Les élèves de l'illustre architecte paysagiste devinrent les jardiniers officiels des cours de Russie, d'Autriche et d'Allemagne. Les plus fameux sont : Claude Desgots, auteur des jardins d'Anet et de Saint-Maur, et Michel Le Bouteux qui publia un recueil de jardins apprécié.

La cascade de Saint-Cloud. — C'est en 1660 que Le Nôtre fut chargé de dessiner les jardins de Saint-Cloud. La charmante « allée d'eau » nous a été conservée ainsi que toute une succession de bassins alimentés par un étroit canal. Mais la merveille de Saint-Cloud, c'est la grande cascade qui

Fig. 26. — La cascade du parc de Saint-Cloud.

nous est parvenue intacte et n'a pas son égale en Europe. Elle est l'œuvre d'Antoine Le Pautre et de Mansart. On en peut toujours admirer les remarquables proportions (fig. 26) et contempler les effets d'eau variés de ce chef-d'œuvre de machinerie hydraulique. Elle comprend trois parties : en haut, l'eau s'écoule sur une série de marches et de « buffets d'eau ». Cette partie est séparée par un terre-plein de la cascade inférieure en fer-à-cheval ornée de grandes vasques ; en bas, s'étend la grande pièce d'eau.

Chapitre VII

LES JARDINS DE MARLY-LE-ROI

Le château de Marly-le-Roi, non loin de Saint-Germain-en-Laye, forme, avec son parc, l'une des plus pures conceptions architecturales du XVII^e^ siècle. Il est l'œuvre de Jules Hardouin Mansart et du décorateur Charles Lebrun qui, tous deux, ont reçu et suivi l'inspiration de Le Nôtre. A certains points de vue, Marly était supérieur à Versailles. Loin d'y contrarier la

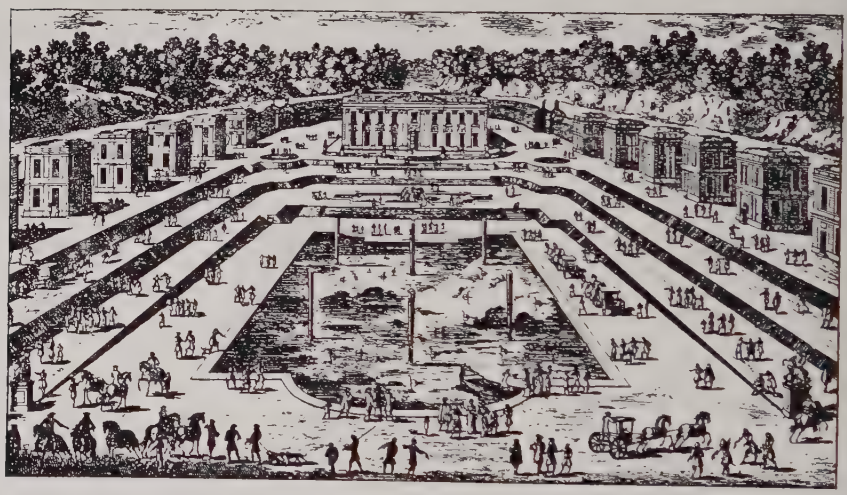


Fig. 27. — Le château de Marly-le-Roi et ses douze pavillons.

nature, on a utilisé le site avec un rare bonheur, en tirant profit des différences de niveau. Et l'on a dessiné le jardin le plus riche d'accent, le plus original qui ait peut-être jamais été réalisé. Quel spectacle magnifique devaient offrir ces étagements de pièces d'eau (fig. 27), ces terrasses retenues par des glacis de gazons et ornées d'arbres toujours verts — sapins, ifs, épicéas — se détachant sur les frondaisons environnantes.

On peut dire que la composition n'est qu'une variation à grande échelle du boulingrin choisi comme thème fondamental. La grande pièce d'eau, en effet, encadrée avec ses trois ter-

rasses en retrait l'une sur l'autre (fig. 27) figure en effet un *immense boulingrin* dominé, au fond, par l'altière silhouette

Fig. 28. — Les jardins du château de Marly-le-Roi.
(D'après le tableau de P.-D. Martin au Musée de Versailles.)

du pavillon royal et, sur les côtés, par les douze pavillons réservés à la cour, disposition qui n'a d'équivalent dans aucun pays. Ces pavillons sont reliés entre eux par des allées de tilleuls (fig. 28) et par deux rangs de treillage en berceaux.

Les eaux de Marly jouissaient d'une renommée européenne au XVII[e] siècle. Derrière le pavillon royal et profitant de la haute colline, Mansart avait imaginé, comme celles d'Italie, une cascade (Pl. V) qu'on appelait la « rivière d'eau », parce qu'elle consistait en une juxtaposition de 63 marches de marbre blanc (fig. 29) ajustées avec tant de soin, qu'elles donnaient l'impression qu'on avait affaire à une seule nappe d'eau.

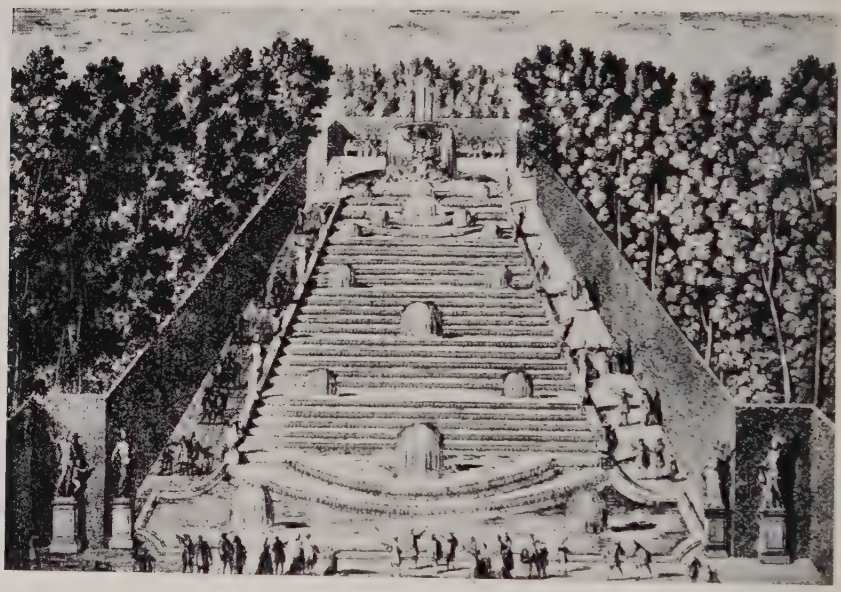


Fig. 29. — La cascade appelée « rivière d'eau » derrière le château de Marly

Entre cette cascade et le pavillon royal, s'étendait une pièce d'eau en demi-lune. De la terrasse du château, entourée de quatre « salles vertes », on descendait sur une seconde terrasse, puis sur une troisième où se trouvait la « pièce d'eau des quatre gerbes », ensuite, sur une quatrième avec le « grand jet ». Enfin, on atteignait la pièce d'eau des « nappes » et le magnifique abreuvoir.

De ce magnifique ensemble, qui avait coûté presque autant que Versailles, il ne reste que l'abreuvoir, lui-même assez défiguré, et quelques portes; mais le peintre Martin nous en a laissé une image très fidèle (fig. 28).

Chapitre VIII

LA SCULPTURE ORNEMENTALE DES JARDINS DU XVII^e SIÈCLE

Qui ne connaît les fontaines et les bassins du parc de Versailles? Fontaine de la pyramide sur la terrasse du château, bassin des nymphes, bassins des Quatre-Saisons, etc. Attardons-

Fig. 30. — La nymphe et l'amour, par Le Hongre (1687).
(Parterre d'eau au château de Versailles.)

nous devant l'admirable cortège des statues de bronze dont les poses alanguies s'harmonisent si parfaitement avec les bassins du parterre d'eau (fig. 30). Les socles reposent à cheval sur les margelles, disposition des plus heureuses.

On sait que ces bronzes, œuvres des frères Keller, de Zurich, en 1690, d'après les modèles des sculpteurs les plus en renom, forment un ensemble vraiment sans second et contribuent à faire du Parterre d'eau une des merveilles du parc de Versailles.

Les vases. — Ce sont les jardins de Versailles qui contiennent la collection la plus nombreuse et la plus variée de vases d'ornement. Sur la terrasse du château, les deux beaux vases de la Guerre et de la Paix (fig. 31) s'imposent à notre admiration par leurs formes robustes. Plus loin, en bordure des parterres, c'est la suite des vases en bronze de l'orfèvre royal Claude Ballin (fig. 32). La composition en est singulièrement spirituelle. On y reconnaît le faire de l'orfèvre et un souci d'élégance et de fermeté. Les vingt-deux vases de plomb du bassin de Neptune (Pl. VII) sont de purs chefs-d'œuvre. On ne se lasse pas de goûter la finesse du décor, les galbes nerveux et vigoureux, la richesse de l'invention. Sur les anses s'enroulent en s'arc-boutant tantôt des lézards (Pl. VII), tantôt des serpents, tantôt des écrevisses. Sous chacun des vases, un mascaron d'une adorable facture, appliqué contre la muraille, déverse l'eau dans une large coquille. Le mur est décoré d'énormes larmes congelées, en marbre.

Fig. 31. — Vase de marbre dit « de la paix », par Tubi.
(Parterre d'eau du parc de Versailles.)

Fig. 32. — Vase en bronze par Cl. Ballin.
(Parterre du Nord Parc de Versailles.)

Photo Pamard.

Bassin de Neptune (Parc de Versailles).
(Vase et mascaron modelés par Girardon en 1685.)

Chapitre IX

LE JARDIN PAYSAGER AU XVIII[e] SIÈCLE

Définition. — Tandis que le jardin classique est régulier et symétrique, le jardin paysager affectionne les allées sinueuses, les rivières décrivant leurs méandres, les pièces d'eau aux bords contournés. Il imite le paysage de nature, d'où son nom.

Le jardin paysager est né en Angleterre; aussi l'a-t-on souvent désigné sous le nom de *jardin anglais,* et l'on réserve celui de *jardin français* au jardin régulier du XVII[e] siècle.

Origine et développement. — L'introduction en France du jardin paysager est due à des causes différentes. Signalons en première ligne *l'anglomanie* qui sévit en France après 1730 dans le domaine des mœurs, des lettres et des arts. Puis se développe, dès la fin du XVIII[e] siècle, ce romantisme pétri de sensibilité qui prêche le retour à la nature et la prédominance du lyrique sur la raison. C'est le temps où nos jardiniers ne conçoivent point de jardins sans ruines, sans tombeaux sous les grands arbres, sans rochers, sans torrents. Car la mode est au paysage mélancolique et au pittoresque. L'influence du peintre *Hubert Robert* est indiscutable. Ses admirables tableaux sur les jardins de Rome remplis de ruines imposantes ont certainement inspiré nos architectes de jardins.

Mais rien ne contribua plus à orienter l'art horticole vers le paysage naturel que l'œuvre de *Jean-Jacques Rousseau,* grand amateur de jardins. *La Nouvelle Héloïse* (1761) est une éloquente protestation contre le paysage régulier, et c'est Jean-Jacques qui inspira le jardin anglais d'Ermenonville et surtout l'art villageois dont le type le plus réussi est le hameau du Petit-Trianon qui nous est parvenu intact, avec sa laiterie, ses étables et sa ferme.

Autres ouvrages de qualité qui ne furent sans exercer leur influence : *Les Etudes de la Nature,* de Bernardin de Saint-Pierre, et *Les Jardins,* de Delille.

Les principaux dessinateurs de jardins paysagers en Angleterre, les maîtres du genre, ont été *Addison* (1700), *Pope* (1744) et *Kent* (1748), *Lancelot Brown* et *Repton.*

William Chambers est considéré comme le créateur du jardin *anglo-chinois,* c'est-à-dire du jardin qui allie aux belles

Fig. 33. — Jardin anglo-chinois du parc de Praslin, à Neuilly, au XVIII[e] siècle.

irrégularités du jardin paysager la fantaisie des édifices chinois (fig. 33) avec leurs pagodes, leurs kiosques, etc.

On sait que dans le jardin chinois les allées sont toujours droites; Chambers eut l'idée d'entremêler les allées droites et les allées sinueuses. Il publia en 1757 un recueil de jardins chinois qui eut un succès considérable. C'est lui qui dessina les

jardins de Kew, lesquels ont subi bien des modifications depuis cette époque.

En France, le jardin régulier conserve des partisans résolus: en 1737, l'architecte François Blondel écrivait : « Ce n'est pas imiter la nature que de créer des chemins tortueux, semer des monticules, des rochers sans liaison ». On trouvera donc en

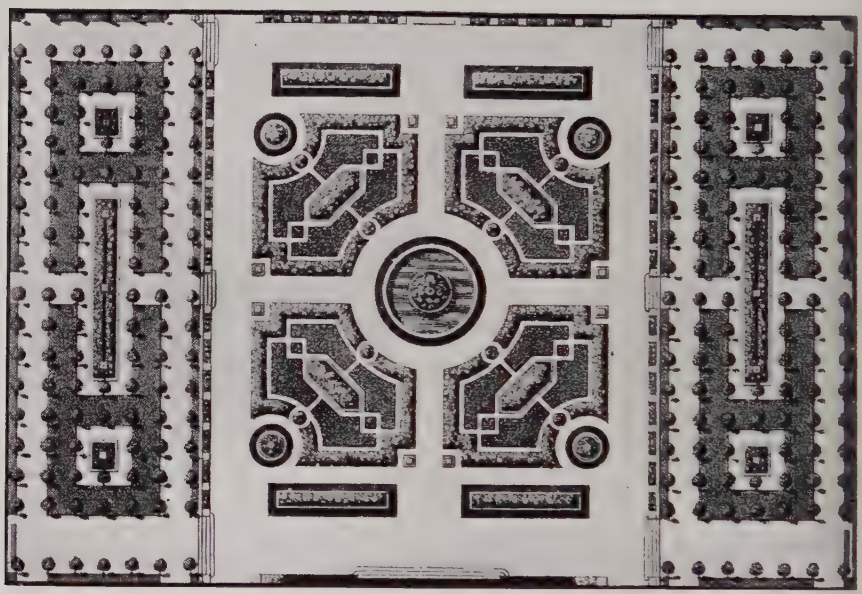


Fig. 34. — Un jardin régulier au XVIII^e^ siècle.
(Par l'architecte De Neufforge.

France, à la même époque, des jardins réguliers à côté de jardins paysagers.

Mais la belle époque de Le Nôtre est bien passée. Dans ces jardins le goût classique (fig. 34) règne vraiment un excès de symétrie, ce que Le Nôtre avait su éviter dans le détail, comme il avait su se garder de toute monotonie et de toute rigidité.

Sous le règne de Louis XV, le style « rocaille » a exercé son influence sur l'art des jardins avec les parterres découpés à l'excès. Il ne nous en est parvenu aucun exemple.

La vogue du jardin paysager fut si grande au XVIII^e^ siècle qu'elle faillit amener la destruction complète de l'admirable

parc de Versailles. En 1771, les arbres étaient mis en vente et on en commençait l'abatage; le peintre Hubert Robert, dans un tableau célèbre, a immortalisé le spectacle de ce vandalisme qui, fort heureusement, prit fin en 1775. Des modifications apportées à cette époque au parc de Versailles, il ne nous est guère parvenu que le bosquet d'Apollon et sa grotte.

Caractères généraux. — Le jardin paysager est avant tout un jardin de peintre, tandis que le jardin régulier est un jardin d'architecte. Le premier est obtenu par le tracé libre du crayon, le second est l'œuvre du compas et de la règle. Les dessinateurs de jardins paysagers se sont inspirés de la nature avant de tracer leurs plans; ceux des jardins réguliers n'ont étudié la nature que pour la contraindre. Un jardin paysager est conçu comme un tableau; il témoigne d'une recherche des effets d'ombre, de lumière et de perspective; les pelouses ne sont pas inspirées par une planimétrie rigoureuse comme dans le jardin régulier, mais au contraire leurs formes sont sinueuses, leur surface s'élève en mamelons ou s'abaisse en vallées; les eaux, enfin, sont libres et naturelles et ne sont plus enfermées dans des bassins aux formes géométriques. En résumé, le jardin paysager est un art d'imitation tandis que le jardin régulier est un art de convention.

Le grand reproche adressé au jardin régulier de Le Nôtre est d'avoir « forcé la nature »; à la vérité, le même reproche peut être fait au jardin paysager, quoi qu'en ait dit J.-J. Rousseau.

Sans doute ni la symétrie, ni les lignes droites, ni les parterres tirés au cordeau, ni les arbres taillés, ni les cascades en escaliers ne se trouvent dans la nature; mais les éléments dont se compose le jardin paysager sont-ils donc eux-mêmes tous naturels? Les fausses ruines, les rochers factices dont le XVIII^e siècle était engoué, ne contraignaient-ils point la nature? Lorsque le paysagiste anglais Kent plantait des arbres morts dans les jardins de Kensington pour donner l'illusion de la réalité, il faisait plus que forcer la nature, il la torturait. Et de même, lorsqu'à Chantilly on construisit le hameau et qu'on lui donna l'aspect extérieur le plus misérable possible, alors que l'intérieur était infiniment luxueux, on traitait le jardin en un décor de théâtre franchement conventionnel.

Principaux jardins paysagers. — Les jardins du Petit-Trianon nous offrent l'exemple d'une heureuse combinaison des deux types. A l'ouest du palais (T), c'est encore le jardin régulier, et cependant apparaissent, de chaque côté de la grande allée centrale (fig. 35), les premières lignes courbes.

Fig. 35. — Le jardin paysager (à droite) et le jardin régulier (à gauche) au Petit Trianon, à Versailles.

A l'est du palais, s'étend le jardin paysager avec ses allées et ses rivières aux nombreux replis (fig. 35), avec son lac au contour tourmenté, avec son sol vallonné, ses arbres tantôt isolés, tantôt groupés en massifs irréguliers. Par bonheur, on ne cherche pas à embellir le jardin avec ce que le XVIII[e] siècle appelait des « fabriques », c'est-à-dire des édicules hétéroclites; bien au contraire, les pavillons qui ornent ce jardin : le belvédère, le temple de l'amour, sont d'une architecture exquise de délicatesse.

Le jardin d'*Ermenonville,* près de Senlis, est peut-être le modèle le plus parfait de jardin paysager qui nous ait été conservé. Il est l'œuvre du marquis de Girardin (1766), grand ami et admirateur de Rousseau et qui publia en 1777 un ouvrage extrêmement remarquable et d'une rare conscience : *L'art du jardin paysager.* La création des jardins d'Ermenon-

Fig. 36. — Le parc de Méréville, près d'Etampes.

ville, inspirés directement de « La Nouvelle Héloïse », eut un retentissement considérable : on y vit la réalisation authentique des descriptions de Jean-Jacques. Le parc de *Méréville,* près d'Etampes (fig. 36), semble plutôt inspiré de Poussin.

Mentionnons enfin les jardins suivants qui ne se présentent pas tout à fait à nous sous leur physionomie initiale, mais ont gardé beaucoup de charme : *Bagatelle* (1776), sur la lisière du bois de Boulogne, *Chantilly* (1775), le parc *Monceau,* à Paris, le parc de la *Malmaison,* qui date du début du XIX[e] siècle.

Chapitre X

AU XIX^e SIÈCLE

On peut dire qu'au cours du XIX^e siècle, les architectes paysagistes se sont bornés à exploiter les formules acquises, à les amalgamer. Sous le Premier Empire, on abusa des « fabriques » : kiosques turcs, passerelles chinoises, pavillons égyptiens dont la vogue heureusement ne dura pas. Puis on adopta le *style mixte* qui consiste à entourer la maison d'un jardin régulier, suivi d'un parc à l'anglaise dont le séparent des bar-

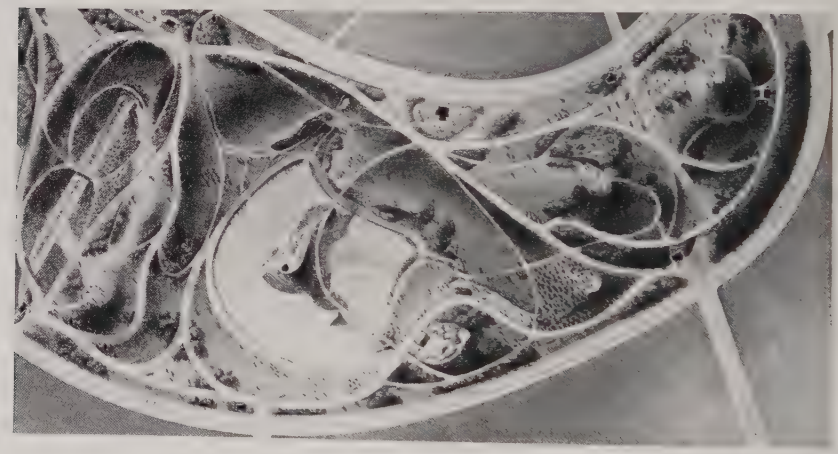


Fig. 37. — Le parc des Buttes-Chaumont, à Paris.
(Par Alphand.)

rières. Sous le Second Empire, le jardin paysager modifie son dessin capricieux. Les courbes s'allongent (fig. 37) de manière à permettre des recherches de perspectives. Le plus célèbre jardinier sous le Second Empire et la Troisième République devait être Alphand, auteur du parc des Buttes-Chaumont, le plus pittoresque de Paris, des parcs Montsouris et Monceau, et qui donna aux bois de Boulogne et de Vincennes leur physionomie actuelle.

A la fin du XIX^e siècle, on constate un retour au jardin régulier, mais on continue de l'associer au jardin paysager.

Chapitre XI

LE JARDIN JAPONAIS

Le jardin japonais n'est pas seulement un lieu d'agrément et de repos; il invite à la méditation religieuse. La religion bouddhique enseigne qu'entre les trois règnes une fraternité étroite existe et que les âmes se survivent et revêtent des formes végétales. L'amour des Japonais et même celui des

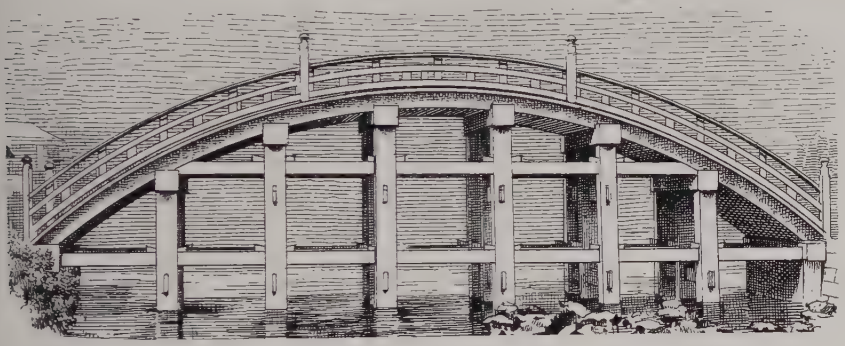


Fig. 38. — Pont en charpente dans un jardin public, à Tokio.

Chinois pour les jardins leur vient de ce culte et de cette philosophie panthéistique.

On distingue deux catégories de jardin japonais : le jardin plat, que l'on rencontre surtout dans les villes, et le jardin accidenté, lequel peut affecter cinq aspects, cinq styles différents portant de poétiques appellations : le style « océan rocheux », le style « torrent de montagne », le style « lac ridé par les vagues », le style « marais de roseaux » qui a des collines basses et arrondies et une rive couverte de roseaux. Il manque rarement à ces jardins du Japon ou de la Chine des ponts ou passerelles de forme toujours originale, la plupart en dos d'âne fortement accentué (fig. 38). Parfois on les décorait de bas-reliefs qui descendaient jusqu'au niveau de l'eau, parfois aussi on les couvrait d'un portique.

Souvent il arrive que le jardin japonais reproduise les lignes d'un site réputé et pittoresque, et par un artifice des proportions qui se constate volontiers dans les architectures d'Extrême-Orient, donne l'illusion d'un jardin très étendu. Parmi les éléments caractéristiques du jardin japonais, citons

Fig. 39. — Le chemin de pierres du jardin japonais.

les *lanternes de pierre* qu'on rencontre dans presque tous les jardins (fig. 40) et qu'on avait soin d'allumer à la nuit tombante. Citons encore le *chemin de pierres* composé d'une succession de pierres irrégulières et plus ou moins larges (fig. 39 et 40) et permettant de traverser le jardin à pied sec les jours de pluie, tout en préservant les allées sablées. L'intervalle entre les pierres est garni de mousse.

Les Japonais n'admettent ni les parterres ni les massifs. Leurs arbres préférés sont l'érable, le pin, les essences toujours

vertes, et certains arbres fruitiers, tels le cerisier et le pêcher, admis à cause de leur floraison printanière.

Tout le monde connaît les *jardins en miniature* des Japonais où, avec une patience inlassable, ils compriment les sèves

Fig. 40. — Restitution d'un jardin japonais aux Loges-en-Josas (Seine-et-Oise). (Propriété de M. H. Krafft.)

et obtiennent des arbres lilliputiens ayant tous les caractères des arbres des forêts.

Les Japonais déploient un véritable talent pour créer des *illusions d'optique*, c'est-à-dire pour faire paraître un jardin beaucoup plus étendu qu'il n'est en réalité.

Mentionnons enfin les *jardins de thé*, si appréciés des Japonais et qui comprennent plusieurs enceintes; le bâtiment réservé au cérémonial du thé est souvent à proximité d'un site romantique en miniature.

Chapitre XII

LE JARDIN MODERNE

Comme à peu près tous les arts de notre temps, les jardins modernes sont éminemment une conception de l'esprit. Le paysage est un état d'âme, a dit le plus relativiste et le plus ondoyant des penseurs. Le jardin doit avant tout exprimer une pensée formelle et se rattacher à un principe stable. Il est architecture et fonction de l'architecture. Il est de plus en plus circonscrit dans le temps et dans l'espace. Il puise en lui-même et ne doit qu'à lui-même les éléments de sa propre beauté. Mais son ordonnance est corollaire de l'ordonnance de l'habitation qu'il prolonge et embellit. A ce point de vue, il est, dans l'acception parfaite du terme, résolument décoratif. Il ne livre rien ou pas grand'chose à la fantaisie ou au caprice. Le jardiniste prend, certes, la nature comme collaboratrice, mais il lui assigne un rôle dont elle n'a pas à se départir, il lui trace une tâche minutieusement surveillée et contrôlée.

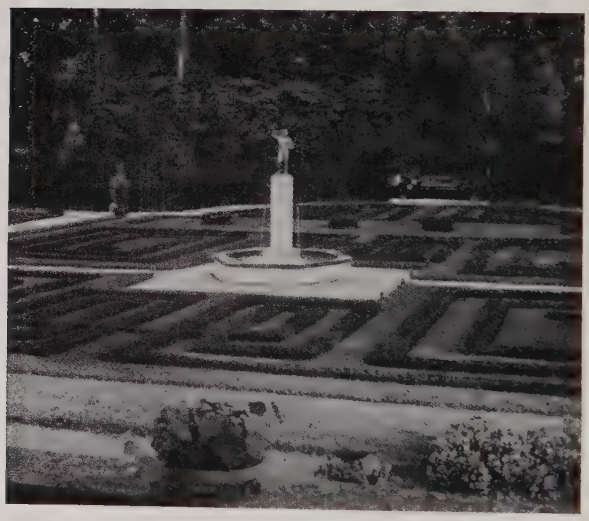
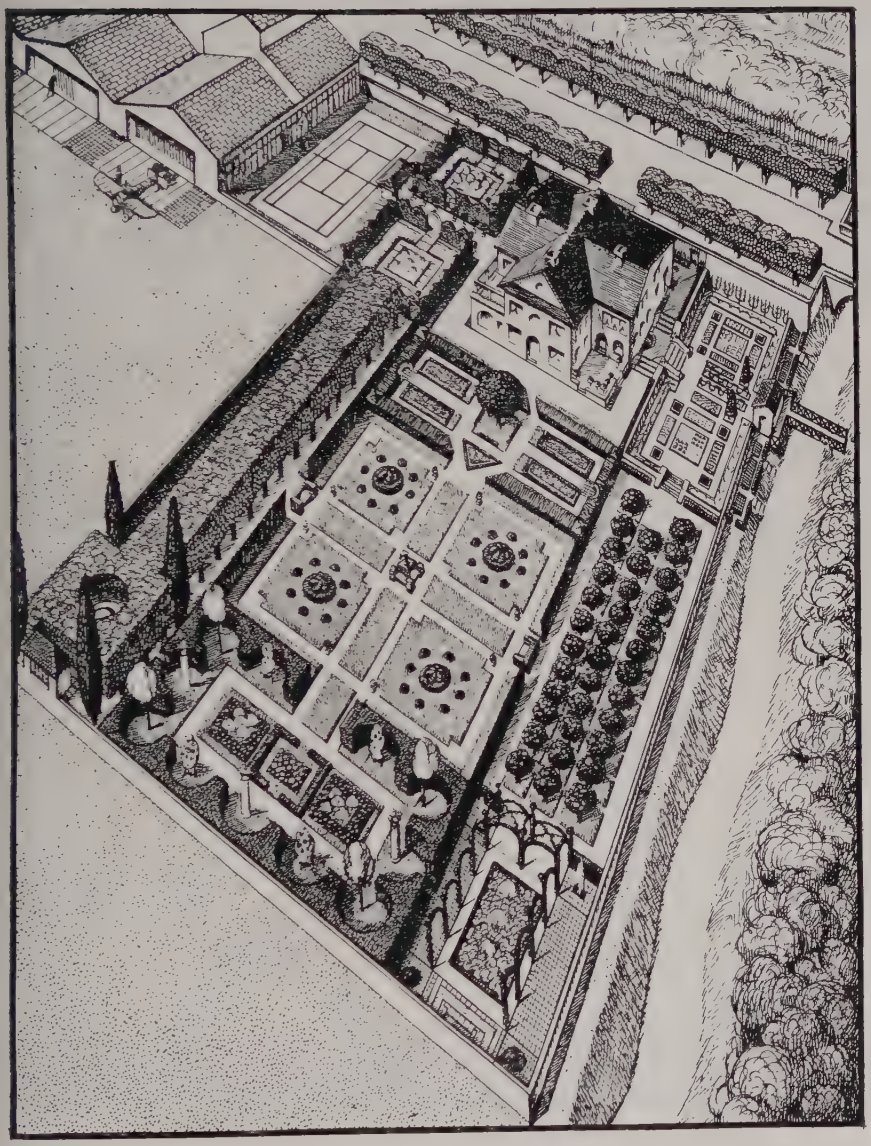


Fig. 41. — Un jardin moderne, par Véra, à Saint-Germain-en-Laye.

Nous avons suivi l'évolution des jardins du passé, tantôt réguliers, tantôt paysagers. Les théoriciens du jardin moderne ont, par besoin et par goût, opté pour le principe classique



Jardin de l'aviateur.
(Composition de Paul Véra)

d'équilibre et d'ordre et repris la leçon de Le Nôtre, les vastes proportions et la majesté en moins (fig. 41).

« Le jardin paysager est indétermination, écrit M. André Véra, recommencement, hésitation, rêveries aussi, élans, désirs, velléités. Au jardin régulier, on affirme, on formule, on précise, on achève. »

Cependant l'optique des architectes-paysagistes n'est plus celle du Grand Siècle. Le jardin à l'anglaise a modifié et enrichi

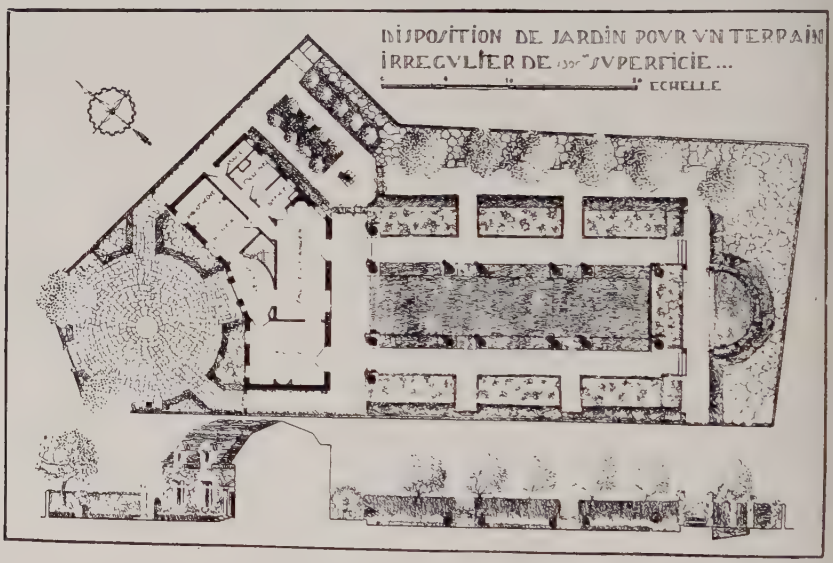


Fig. 42. — Plan d'un jardin sur un terrain irrégulier, par J.-C.-N. Forestier.

la palette des jardiniers, même alors qu'ils professent le culte de la régularité.

Et c'est ce qui permet à quelques-uns de nos meilleurs jardinistes de situer leur effort sur un plan plus réduit, mais aussi plus approprié à notre temps.

« Nous cherchons à recréer les jardins de l'intelligence, nous dit M. Albert Laprade, avec des éléments nouveaux. On voit plus petit. On étale moins. On enfle moins les jardins, on ne cherche plus à donner l'impression d'être propriétaire de tout le pays. On se replie sur soi-même. On en reviendrait presque à la formule des jardins intérieurs et des

patios. » Soucieux d'harmonie, c'est-à-dire de logique, l'architecte songe (M. André Véra) à cette nouvelle dimension, à ce nouvel aspect des choses que nous apportent les vues à vol d'avion (Pl. VIII).

Les motifs architectoniques prédominent dans les œuvres d'un J.-C.-N. Forestier (fig. 42, 43), d'un Marrast, d'un Laprade. La pergola, la fontaine dallée ou mosaïquée, les emmarche-

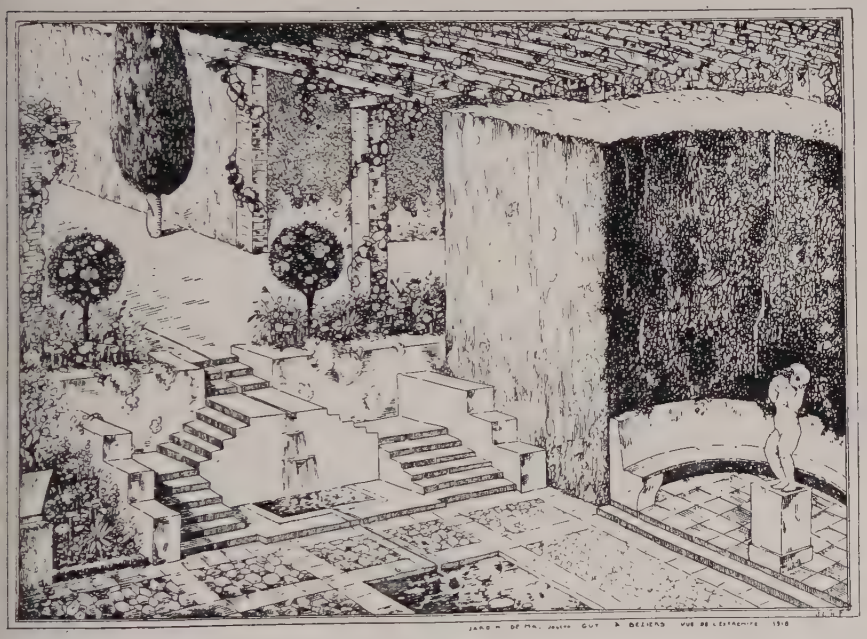


Fig. 43. — Un jardin à Béziers, par J.-C.-N. Forestier.

ments, la taille des arbres et des bordures trahissent ce besoin d'une architecture intérieure, prévalant ensemble et également pour l'habitation et pour le jardin.

Mais si vraiment notre temps — par nécessité et non par mode — se reconnaît surtout à une volonté de logique qui court le risque de sembler étroite et indigente à l'excès, cette menace de sécheresse et d'uniformité est heureusement compensée et rachetée par les étonnantes créations florales dont disposent nos modernes jardinistes.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages
Chapitre premier.	— Considérations générales. Les jardins dans l'antiquité et au Moyen Age	5 à 11
Chapitre II.	— Les jardins arabes du XIII^e^ au XVII^e^ siècle	12 à 17
Chapitre III.	— La Renaissance italienne.	18 à 25
Chapitre IV.	— La Renaissance en France et dans les Pays-Bas	26 à 28
Chapitre V.	— Les précurseurs de Le Nôtre.. ..	29 à 31
Chapitre VI.	— Le génie de Le Nôtre : son œuvre.	32 à 43
Chapitre VII.	— Les jardins de Marly-le-Roi.. ..	44 à 46
Chapitre VIII.	— La sculpture ornementale des jardins du XVII^e^ siècle	47 à 49
Chapitre IX.	— Le jardin paysager au XVIII^e^ siècle.	50 à 55
Chapitre X.	— Au XIX^e^ siècle	56
Chapitre XI.	— Le jardin japonais	57 à 59
Chapitre XII.	— Le jardin moderne	60 à 63

L'Union Typographique, Villeneuve-St-Georges

"LES ARTS DÉCORATIFS"

COSTUMES

DES

PROVINCES FRANÇAISES

I

AU-DESSOUS DE LA LOIRE

DU MÊME AUTEUR

Costumes des Provinces françaises (16 × 22).

Tome II. *Centre, Ouest, Nord, Est.* (En préparation.)

OUVRAGES RÉCENTS SUR LE COSTUME

Le Costume de l'Antiquité au XIX^e siècle (16 × 22), par Jacques Ruppert, professeur aux Écoles d'art de la Ville de Paris. L'ouvrage comprend 5 tomes :

Tome I. *Antiquité. Moyen Age* (150 figures).
Tome II. *Renaissance. Louis XIII* (100 figures).
Tome III. *Louis XIV. Louis XV* (125 figures).
Tome IV. *Louis XVI. Directoire* (150 figures).
Tome V. *Napoléon I^er. Louis-Philippe. Napoléon III* (145 figures).

Cent ans de Modes françaises (1800 à 1900) (15 × 20). Documents présentés et interprétés par M^me Cornil. 111 planches

"LES ARTS DÉCORATIFS"

COSTUMES DES PROVINCES FRANÇAISES

I

AU-DESSOUS DE LA LOIRE

PAR

CHARLES-BRUN

DÉLÉGUÉ GÉNÉRAL DE LA FÉDÉRATION RÉGIONALISTE FRANCAISE

92 ILLUSTRATIONS

PARIS (VI[e])

LIBRAIRIE D'ART R. DUCHER

3, Rue des Poitevins (Près la Place Saint-Michel

PRÉFACE

Peut-être parce qu'on les voit en train de disparaître et que l'on s'attache à ce qui meurt, peut-être parce que notre temps est avide de diversités (c'est ce qui a fait la fortune de l'exotisme en littérature), peut-être, enfin, parce que les doctrines régionalistes gagnent beaucoup d'esprits, on s'intéresse aux costumes des provinces françaises. Ils sont décrits en de savantes publications, embaumés dans des albums de luxe. Ce petit ouvrage se pique d'être un peu nouveau. En général, il s'attache plus à ce qui vit encore, à ce que l'on peut sauver, aux tentatives de renaissance. L'auteur, qui a suivi, encouragé beaucoup de ces tentatives, voudrait faire œuvre utile. La variété, la beauté souvent, l'adaptation au type, la valeur morale de ces costumes, qui sont une dignité, lui paraissent une bonne école pour l'artiste, une source de richesse pour les régions qui cherchent à attirer un courant touristique. Ce simple livre tend à être un plaidoyer.

Du fait que l'on a beaucoup écrit sur les costumes de nos provinces et qu'on les a beaucoup aimés, certaines erreurs ont été commises, On ne considère que le costume « paysan » : et il est vrai que, à la ville, les différences ont toujours été bien moins sensibles : mais il est injuste de négliger le vêtement des artisans et celui des artisanes. On les croit tous anciens. Or, sans adopter pleinement la thèse de M. Chassé, qui place entre 1840 *et* 1860 *la « plus grande période de splendeur » des costumes provinciaux, il semble bien que, pendant*

longtemps, nos rustiques s'ajustaient à peu près partout de façon uniforme, sauf pour la coiffure. Enfin, on a tendance à les considérer comme nés du sol même et immuables, tandis que beaucoup de costumes régionaux (Félix Pyat le constatait déjà en 1841 *pour la Sologne et M. A. Dauzat l'a lumineusement démontré pour bien d'autres cas) ne sont que des survivances d'anciennes modes de la cour et de la ville. Le bourgeois copie Paris : le paysan l'imite à son tour, avec plus de lenteur. Il imite : il modifie. Ch. Le Goffic, qui a déploré trop vite la disparition des costumes, a raison d'écrire : « Ces habits que des arrière-grand'mères ont portés, et dont l'origine remonte, pour quelques-uns, à trois ou quatre siècles, se sont perfectionnés peu à peu. Ils ont fini par devenir, en quelque sorte, le produit d'un art instinctif et, comme tels, ils ont obéi, sans que ceux qui ont aidé à leur évolution en aient eu conscience, à des lois secrètes d'harmonie. »*

Évolution, voilà le grand mot lâché. Les collections du Museon arlaten, le livre de J. Charles-Roux sur le costume en Provence prouvent que le costume arlésien, pris si souvent en exemple, n'a pas cessé d'évoluer, tant qu'il a vécu. La mode est par essence, changeante : cette règle ne s'applique pas à la Provence seule, mais à toutes les régions. La méconnaissance de ce principe peut rendre inutiles les très beaux efforts tentés pour rendre la vie à nos costumes, si on les fixe à une époque déterminée.

M. Le Bondidier, créateur d'un admirable musée pyrénéen, a très bien déduit les causes qui ont contribué à la disparition progressive des costumes régionaux : multiplication des moyens de communication, fusion des classes, prix considérable des étoffes, dentelles, etc..., impossibilité de se procurer les matières, raréfaction des artisans ruraux. Mais il faut placer au premier rang le fait de l'inadaptation à la vie présente : coiffes très hautes, jupes longues et lourdes conviennent mal au siècle du sport et de l'auto. Évoluer ou périr, tel est le dilemme. On peut, croyons-nous, concevoir un costume qui soit

à la fois régional et moderne. Demandons aux artistes et aux créateurs de la mode de respecter la grande règle de variété, d'emprunter au style de la région tout ce qui peut en être conservé, une forme harmonieuse, un assemblage de nuances appropriées au climat, mille détails particuliers (c'était l'idée soutenue par J. Charles-Roux) où se traduit le goût de la race. Que ces costumes se plient aux exigences de notre existence, qu'ils soient faits de tissus courants en vente dans

Photo Lacour.

Fig. 1. — Arles. Mistral aux Fèsto Vierginenco.

tous les magasins, qu'ils flattent l'acheteur, surtout l'acheteuse, par leur originalité : leur succès nous paraît, dès lors, assuré, à condition que l'exemple vienne des hautes classes dans les fêtes et les cérémonies, Nous connaissons d'heureux essais de ce genre.

Au demeurant, la célébration du costume, fût-il le costume ancien reconstitué, a une haute signification morale. Ce fut une belle fête que cette fête parthénienne, « fèsto vierginenco, » où le grand Frédéric Mistral, au théâtre d'Arles, loua les adolescentes qui avaient pris dans l'année la vêture ancestrale (fig. 1). *M. Tuby, qui dirige l'Aca-*

démie provençale, voit dans le costume « le symbole d'une foi, » « un drapeau », et se refuse à y rien changer. La mode, en beaucoup de manifestations régionalistes, est aux concours de costumes (fig. 2). *A la Sorbonne, au Trocadéro, à Nice, en dix autres endroits, on a vu, au cours des dernières années, de véritables liturgies, où la vieille France reparaissait sous ses couleurs et ses formes. Et l'on peut*

Fig. 2. — Groupe de Pontgibaud au concours d'industries rurales.

*admettre avec M. Le Bondidier, avec M. de Dampierre, avec M*me *Geneviève Dévignes, que le costume ancien soit repris dans des circonstances exceptionnelles. La seule crainte pourrait être que des hôteliers avisés ou des propriétaires de casinos ne fissent de ces reconstitutions d'agréables scènes d'opéra-comique, où les bas de soie et les talons hauts s'harmoniseraient, tant bien que mal, avec des coiffes ou des corsages du dix-huitième siècle.*

Notons que, sauf le cas de parures transmises de mère en fille,

sauf les collections des musées du terroir (fig. 3), nous avons peu de documents très fidèles sur les vieux costumes. Les artistes de l'époque romantique, qui en fut assez férue, ne redoutaient pas les enjolivements, et l'on ne s'en est pas toujours suffisamment méfié. Seule, la photographie est exacte. Soucieux de garder à ce petit livre son

Fig. 3. — Musée de Saint-Junien.

caractère vivant et de propagande, nous avons moins cherché à reproduire des types disparus que des costumes encore portés, soit d'une façon courante, soit dans les fêtes pieuses dont nous venons de parler, Quant aux descriptions qui les accompagnent, elles nous ont été fournies par ceux qui, dans leurs provinces, ont patiemment étudié la question. Nous nous excusons de ne pas les nommer ici et de leur adresser en commun l'expression de notre gratitude.

Costumes des Provinces françaises

Chapitre Premier

LA MARCHE, LE LIMOUSIN, LE PÉRIGORD

Le costume limousin, marchois et périgourdin est peu différencié, jusque vers 1830, sauf par la couleur (bleu clair ou foncé dans les arrondissements de Limoges, de Bellac et dans une partie de celui de Rochechouart, rouge cannelle dans les environs de Saint-Yrieix, brun dans les communes qui avoisinent la Dordogne, nous dit Barny de Romanet). C'est, en étoffe de fabrication locale, surtout en droguet, *druguet,* une imitation de l'habit bourgeois : veste plus ou moins longue, gilet montant, culotte avec guêtres, longs bas de laine roulés au-dessus du genou et retenus par des jarretières. A la veste des vieillards, les jeunes gens préfèrent l'habit à basques longues, à petit collet droit et bas.

Les femmes de la Haute-Vienne, nous dit M. G. Michel Coissac que nous allons suivre, ont, à cette époque, le long casaquin à basquine, la robe courte, le tablier à bavette en drap, un mouchoir d'indienne ou de soie sur les épaules. Presque toutes portent une capote, espèce de surtout qui les enveloppe de la tête aux pieds. Il ne s'agit ici que du costume « paysan ». On verra (Pl. I) un plus riche costume de la fin du XVIII[e] siècle : c'est celui que M[lle] Marguerite Priolo, reine du Félibrige, a remis en honneur au début de ce siècle, exacte reconstitution qui ne paraît que dans les fêtes.

Mais le costume paysan s'est modifié de 1830 à 1848 : le pantalon prend définitivement la place des culottes à pont-levis, *brajas malinas*, et l'usage de la cravate se répand.

L'homme se coiffe, en semaine, du bonnet de coton ou du bonnet de laine à houppettes. Le dimanche, aux foires, il a le chapeau à larges bords et à calotte volumineuse.

Fig. 4. — Barbichet Limousin vu de face et de profil.

Fig. 5.
Vieille Marchoise.
D'après F. Maillaud.

Fig. 6. — Paysanne de la Corrèze.
D'après Raphaël Gaspéri.

La coiffure féminine, et ce trait n'est point particulier à la région que nous étudions, est la partie du costume qui a le mieux résisté. On porte encore de nos jours, et non pas seulement dans les fêtes régionalistes, le *barbichet* (fig. 4), coiffe très seyante garnie de barbes (d'où son nom) de dentelles.

Le type de *barbichet* que nous ont conservé les émaux de la Renaissance est de proportions plus modestes que celui de nos jours. Les barbes, assez courtes et non empesées, retombaient au niveau du visage. « Le barbichet actuel », dit M. Nouaillac, « est une des plus gracieuses coiffures que l'on puisse rêver, avec ses deux grandes ailes blanches, légères, diaphanes et tremblantes comme celles d'un papillon. »

Entre Guéret et La Souterraine, on porte une coiffe blanche en mousseline ou en toile brodée de grosses roses ; vers Bellac et le Dorat, un foulard sombre serré autour des cheveux.

Une seconde coiffure caractéristique, encore en usage chez les vieilles entre Tulle et Ussel et dans la Marche, est la *palhole* (fig. 5), en paille tressée, en forme de ruche, ornée d'un ruban de velours noir.

Aux récentes fêtes des provinces, à Nice, la délégation de l'école félibréenne du Barbichet (Haute-Vienne) comprenait onze hommes coiffés du chapeau noir, vêtus de la large blouse bleue, avec une petite cravate à pointes sur un col bas.

Les sabots, *soucs* ou *esclops*, résistent encore, mais ils le cèdent à la galoche vernie, *socque*.

Le costume féminin comporte : la cape (fig. 6), manteau noir à capuchon, sans manches, fermé en avant par de larges agrafes, et que la veuve revêt encore ; le caraco, corsage de mérinos noir, rabattu sur la jupe ; le petit fichu, *coulet*, rouge et à fleurs, à pointes retombant dans le dos ; le châle, *chaile tartan*, de couleurs vives et croisé sur la poitrine.

Le costume du Périgord n'apparaît plus guère que dans les fêtes de l'école félibréenne du Bournat (la Ruche). C'est là seulement que l'on peut voir la coiffe en tulle brodé, le fichu Marie-Antoinette croisé ou le châle frangé avec larges bordures, le tablier blanc en linon et dentelle ou en soie noire, la robe en taffetas changeant mauve ou bleu ancien. Le bijou le plus usité dans la région est la croix avec cœur, en pendentif, soutenue par un étroit ruban de velours noir.

Costume féminin de la fin du XVIII[e] siècle.

Chapitre II

L'AUVERGNE

« Les peintres romantiques de l'école de Barbizon », écrit M. Busset (*Le vieux pays d'Auvergne*) « découvrirent l'Auvergne en 1830. » De là, les lithographies de Jacottet et les croquis de Huet. M. Busset les dit exacts, et nous l'en croyons. Peut-être ne l'en croyons-nous pas tout à fait autant, mais il y a beaucoup à retenir de sa thèse, quand il soutient que le véritable costume du paysan d'Auvergne est son vêtement de travail, qui traversa les siècles sans varier, et non l'habit endimanché, à la parisienne. M. Busset écarte donc tout ce qui, dans sa province, a subi l'influence bourgeoise et n'est pas caractéristique, ce qu'ont reproduit, en somme, les illustrateurs de 1830 : vestes rondes et à basques, culottes à boutons de cuivre. Le costume de travail ne s'est nullement perdu, étant commandé par des nécessités climatériques : c'est la blouse, la *biaude* gauloise, le bliaud du moyen âge, le gilet à manches, le pantalon, *braie*, la *coubarte* de serge, qui a conservé dans le Cantal son nom ancien de *saïle*, les sabots, *esclauds*, de hêtre, avec parfois des molletières.

On ne retrouve plus les types dessinés par Huet que chaque année à Riom, à la procession de la Saint-Amable, où reparaissent, portés par des paysans, les costumes authentiques, tout en bure ou en serge blanche, des « brayauds » du XVIII[e] siècle.

La coiffure auvergnate est très caractéristique chez l'homme. C'est, dans la Haute-Auvergne, un chapeau à larges bords, de couleur noire, qui « faisait la vie d'un homme » et complétait sa silhouette (fig. 9). Ces bords se relèvent sur les côtés ou pardevant : un coup de poing bossue la haute calotte. Malheureusement, la fabrication s'en fait assez rare.

Dans la Basse-Auvergne, le chapeau est à bords plats, la calotte ronde et peu profonde (fig. 7) : il est fait en feutre rigide.

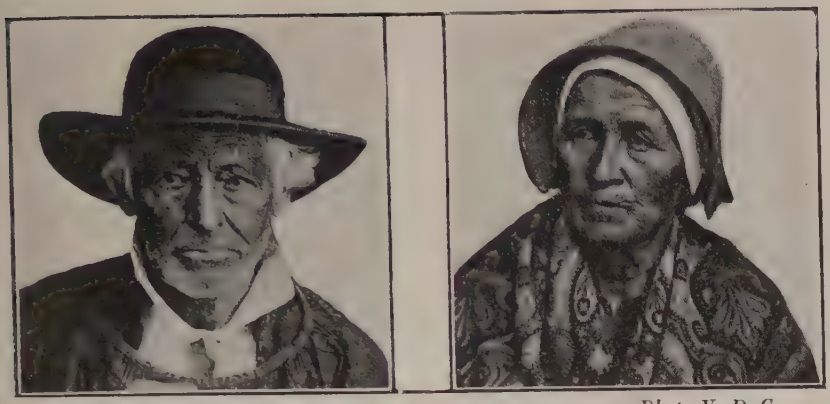


Photo V. D. C.

Fig. 7 et 8. — Paysan et paysanne de la Basse-Auvergne.

Fig. 9 et 10. — Paysan et paysanne de la Haute-Auvergne.
Études d'après nature de V. Fonfreide.

Dans la Haute-Auvergne, toutes les paysannes portaient, le dimanche, sur la coiffe, un petit chapeau qui variait suivant le canton; en Basse-Auvergne, le chapeau sur la coiffe garnie de larges rubans (fig. 8) se porte encore. La coiffe de Châtel-Guyon (fig. 13) ne se recouvre pas de chapeau.

Le paysan du Cantal ne porte pas la blouse dans son travail : il la réserve pour les foires et les marchés.

L'hiver, sous le gilet à manches, l'Auvergnat porte un tricot de laine. Le pantalon, en étoffe grossière, dite *raso*, de ton brun ou beige, tombe droit sur les sabots.

Le costume de la paysanne comporte le *bavarel*, sorte de corselet rigide et montant (fig. 14), s'agrafant dans le milieu sur la poitrine et faisant corps avec la jupe très ample et très froncée à la taille, longue, pouvant, au besoin, se retrousser sur un jupon orné de bandes de velours (le poète Gandilhon Gens d'Armes a dit du *bavarel* que, raide comme un brocart, il cuirasse haut la taille); le tablier attaché par des rubans noués par devant, très ample, différent d'étoffe suivant le degré de toilette et garni de larges poches; le fichu (fig. 10) posé sur les épaules et rentré dans le *bavarel*, orné de franges généralement en soie, de couleurs vives ou broché de fleurs; le bonnet en tulle, tuyauté par devant et recouvert d'un petit chapeau, en général de couleur foncée en paille et soie.

La chaussure traditionnelle est le sabot de hêtre, qui peut être « brodé », c'est-à-dire décoré de motifs, verni jaune ou noir, ou la galoche à dessus de cuir verni.

Dans le Puy-de-Dôme, à Rochefort, Latour, Pontgibaud (fig. 2), les femmes âgées portent encore le chapeau de paille, dit *cabriolet*, le bonnet rond, le fichu d'indienne, le tablier bleu, la robe de serge.

Les bijoux sont :

le pendentif, petite croix ornée de pierres (fig. 14), la colombe émaillée, dite *Saint-Esprit*, posée en avant du cou et rattachée à la nuque par une chaîne d'or;

la chaîne, grosse chaîne en or composée de lourds maillons, descendant du cou sur la poitrine et sur le *bavarel* en faisant plusieurs tours.

Photo M. T. I. L.

Fig. 11 et 12. — Deux paysannes de Saint-Flour.

Photo l'Hirondelle.

Fig. 13. — Chatel-Guyon.

Photo Larène.

Fig. 14. — Clermont-Ferrand.

Fig. 15. — Un paysan potier.
D'après Maurice Busset.

Chapitre III

L'AUNIS, L'ANGOUMOIS, LA SAINTONGE

On s'étonnera peut-être de nous voir séparer le pays charentais (Aunis, Angoumois, Saintonge) de la Vendée et du Poitou, avec lesquels ils ont tant de rapports et que l'on en rapproche, de coutume. Mais une partie de la Charente (le Confolentais) appartient authentiquement au Limousin, de par la race, l'histoire et la langue; et nous savons bien que, nécessaire pour un juste équilibre, toute classification du genre de celle que nous avons tentée comporte une large part d'arbitraire.

Dans ces trois pays, on ne peut guère parler que de costumes paysans. Les nobles et les bourgeois y ont toujours copié la mode parisienne, sans y apporter grand'chose de caractéristique.

L'Angoumois n'a pas de costume masculin, sinon la blouse, qui est encore portée.

Les femmes ont eu longtemps la coiffe dite *sabot*, qui se rapproche du bonnet et qui est plus simple que les coiffes saintongeaises.

En Saintonge, au contraire, la variété des coiffes était fort grande : on peut en compter plus de vingt significatives et que, malheureusement, les vieilles femmes sont seules à maintenir encore. La magnifique collection réunie par M. Mestreau dans son beau musée du terroir, à Saintes, est fort instructive à cet égard.

La Rochelle avait une coiffe pointue, portée en arrière un peu comme un hennin.

La coiffe de Marans, la marandaise (fig. 16 et 17), est l'une des plus connues. On la peut voir encore aux noces de quelques villages retirés. C'est une coiffe en toile, ordinairement garnie de dentelles. La figure donne un aperçu de ce que peut être la modernisation d'un costume ancien. Le collier banal de la figure devrait être un collier en or avec la croix jeannette de même métal.

Photo L. G.

Fig. 16 et 17. — Jeunes Charentaises coiffées de la « marandaise ».

Photo Barraud.

Fig. 18. — Paysan charentais.

Photo Bergevin.

Fig. 19. — Coiffe : le ballon (Ile d'Oléron).

Le fichu, en coton ou en soie, est à fleurs de couleurs. La jupe est courte, rayée ou unie, de couleur rouge ou bleu foncé. La chaussure des dimanches et des fêtes était autrefois l'escarpin plat et verni.

L'ancienne coiffure de l'homme, en Aunis et en Saintonge, était le chapeau à larges bords. Le bonnet de coton noir (fig. 18), dont le type exact est à pompon, tend à disparaître. La cravate monte haut ; elle est toujours rouge ou bleue ; on la noue négligemment. La blouse bleue, toujours en usage, a remplacé la veste courte du costume paysan. Communément, elle est tout unie : les riches fermiers, les jeunes gens aux noces ont de petites broderies en fil blanc sur les épaules. Les sabots sont de bois sans ornements.

Les îles sont demeurées plus traditionnelles. Le costume de quelques vieilles (fig. 19) se compose de la coiffe (ici, c'est le *ballon*), du fichu à fleurs de couleur croisé haut, du corsage de cotonnade, du tablier, *devanteau*, en toile rayée ordinairement rouge et bleue. Les sabots, à pointe recourbée, sont un peu plus élégants que ceux des hommes.

On a réuni (fig. 20 à 24) cinq coiffures de l'île d'Oléron.

En haut, à gauche, la *coiffette*, plus légère que le *ballon* et qui tourne au bonnet avec rubans par derrière.

A droite, la *kiss-not* (nom de survivance britannique devenu souvent *quichenotte*) enveloppe les côtés et emboîte toute la tête. Assez grande, elle protège du soleil, du vent, de la pluie et des embruns. Ce n'est pas une coiffure d'apparat : on la porte aux moissons. Du reste, elle n'est pas spécifiquement oléronnaise : on la trouve dans les îles, sur la côte et même à l'intérieur.

Au centre, le *ballon*, qui entoure tout le visage et présente de face une partie rectangulaire avec des plis qui vont en s'adoucissant jusqu'au front.

En bas, à gauche, le *ballet*, qui se rapproche un peu du *sabot* de l'Angoumois. Le ballet est très léger : encore en usage, il tend à disparaître.

A droite, la *câline*, assez voisine de la *kiss-not* en ce qu'elle emboîte toute la tête, mais plus légère. On peut la porter avec un voile par devant, que l'on relève pour mieux y voir. Son emploi est plus rare.

Photo Moureu. J. Courtois succr, édit.

Fig. 20 à 24. — Coiffures de l'île d'Oléron.

De haut en bas : Coiffette, Kiss-Not, Ballon, Ballet, Câline.

Chapitre IV

LA GUYENNE ET LA GASCOGNE

Dans les félibrées (fêtes des félibres), la Ligue Guyenne et Gascogne maintient le port du costume, authentiquement reconstitué : mais il ne s'agit là, comme nous l'avons indiqué, que de reconstitutions destinées à des cérémonies, le plus souvent annuelles.

En fait, le costume de Guyenne et de Gascogne cède à peu près partout la place aux modes banales : il n'est guère que le *mouchoir* (coiffure féminine) qui résiste.

Cependant, le type le plus caractéristique du groupe qui a, sous la direction de M. Lajoinie, participé à de nombreuses fêtes des provinces (Nice, le Havre, etc...) est encore vivant : c'est l'échassier, *tchanquas* (fig. 26).

Le costume, popularisé par la gravure, est demeuré à peu près pareil à celui que représente la figure 25 et que décrivaient, en 1841, *Les Français peints par eux-mêmes :* « L'accoutrement des bergers en hiver consiste en peaux de mouton, dont la laine est en dedans, qui recouvrent toutes les parties du corps. Par-dessus se place une pelisse blanche d'une grossière étoffe de laine garnie d'un capuchon pointu, orné de bandes rouges et de crin flottant. »

Celui que représente la figure 26 est un berger landais revêtu de la peau de mouton qu'il porte chaque jour d'hiver pour le travail dans la forêt landaise : mais le béret, déjà indiqué dans *Les Français peints par eux-mêmes*, a remplacé le tricorne de la figure 25.

Fig. 25 et 26. — Echassiers en 1840 et en 1927.

Photo Lafargue

Fig 27. — Groupe gascon aux fêtes toulousaines du costume pyrénéen.

A Bordeaux, outre le foulard ou *mouchoir*, les femmes des diverses classes portaient des coiffes blanches.

La plus populaire était la *cadichonne*, haute coiffe blanche des artisanes.

Elle avait disparu depuis la guerre ; c'est celle qu'ont reconstituée de préférence beaucoup d'adhérentes de la Ligue Guyenne et Gascogne, qui la remettent en honneur dans les fêtes.

Le costume de Bazas n'est pas complètement oublié.

La femme a gardé le foulard de couleur, souvent rouge.

L'homme se coiffe du béret : c'est le large béret landais des plaines garonnaises, un peu différent du béret béarnais.

En été, sous le veston de couleur ou sous la blouse, la chemise est de toile blanche.

Le pantalon de toile blanche est serré par une ceinture bleue ou rouge.

La coiffure gasconne est, par essence, le *mouchoir* de couleurs variées, à rayures : il est noué (fig. 28) sur le côté et se prête à de coquets effets de draperies.

(La revue *L'Ame Gasconne* avait organisé avec succès des concours de mouchoirs.)

Cependant, l'Agenaise (fig. 29) porte une véritable coiffe, prolongée par un voile.

Dans le Gers, les personnes âgées, à la fin du XIX^e^ siècle, avaient encore le caraco, sur lequel elles jetaient un petit châle de couleur, le tablier à ramages, le bonnet à canons ou le madras (fig. 30 à 33).

Comme dans les autres vallées des Pyrénées, la vallée d'Aure (Comminges) a conservé, au moins partiellement, le costume.

Il se compose :

d'une coiffe blanche en toile de lin, de forme élevée ;

ou d'un madras de couleur, noué par en bas ;

d'un grand châle ;

d'un tablier à ramages.

Le capulet, analogue à celui de la Bigorre, est encore porté le dimanche.

Les bijoux préférés sont les chaînes en or.

Photo Perret.

Fig. 28 et 29. — Paysanne et jeune fille de Gascogne.

Fig. 30 à 32. — Costumes de Lombez (Gers).

Fig. 33. — Gasconne.

Chapitre V

LE QUERCY ET LE ROUERGUE

Il faut lire, dans le *Fifre de buis* de l'excellent conteur Léon Lafage, la sonore énumération des coiffures du Quercy : « Les femmes portent (sorte de hennin assagi, tronqué) le *pierrot* de Gourdon ou de Cahors en toile rose ou blanche que fixent, avec un ruban de velours noir, de longues épingles de laiton ; d'autres arborent le cimier rouge de Gramat ou de Thémines, d'autres le foulard de tête, carré à Lalbenque, rond à Veylats, bouton d'or pour les brunes, rose ou bleu pour les blondes, marron ou noir pour les vieilles et les veuves qui laissent, sur le côté, pendre un coin en cornet pareil à une oreille de lièvre. » Le poète Pierre Calel, qui, avec sa sœur, Alida Calel, a tenté de très heureuses reconstitutions, chante les « bonnets roses », les « fichus couleur de maïs » (fig. 38). On les verra sur la poupée gourdonnaise (fig. 34) et sur les deux fillettes du Quercy (fig. 35). La jupe est courte. La poupée a la croix jeannette. Les deux fillettes tiennent à la main le *calel*, la vieille lampe paysanne, héritage romain.

Le costume masculin du Quercy comporte la blouse, la *blaude* en cotonnade noire ou bleue ; en Rouergue, elle est faite en grosse toile de chanvre et est appelée *camias*. Le vieux bliaud gaulois, à chaînette de cuivre et col à ramages, et le pantalon constituent donc le véritable costume masculin du Quercy. La canne a une dragonne de cuir.

Les pâtres ont gardé la limousine, de couleur bise, dite aussi *marègo* en Rouergue, et le bâton de houx, *drelhié*, comme on le nomme dans l'Aubrac.

Le costume féminin rouergat a pour caractéristique le caraco, *casabé*, corsage droit à manches longues, rond et flottant, sans

Photo P.-A. Calel

Fig. 34. — Poupée Gourdonnaise.

Photo Benech-Calel.

Fig. 35. — Fillettes du Quercy.

ceinture, sur la jupe noire très ample, plissée à la taille (fig. 36 .

On porte aussi le *bavarel*, décrit au chapitre de l'Auvergne.

Les coiffures féminines sont assez bien conservées et très variées.

Dans l'arrondissement de Villefranche-de-Rouergue et le canton de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne), la coiffe, *coffo*, au front rectiligne, épouse l'incurvation du crâne : elle est garnie d'une ruche à tout petits plis cousus, s'appliquant à même le front, et le ruban

forme, de chaque côté, une aile à hauteur de la tempe (fig. 36). La coiffe caussenarde ou caussignole (causse de Villefranche) diffère de la précédente simplement par la forme des ailes du ruban, dont les deux pointes sont échancrées. Au lieu d'être rectiligne, le ruban s'avance en pointe sur le milieu du front.

Au causse de Villeneuve, le ruban est simplement appliqué à plat sur la coiffe, sans ailes. La coiffe en soie est d'une couleur dif-

Fig. 36. — Paysanne de l'Aveyron portant la « Coffo ».

Photos communiquées par M. Joseph Hild.

Fig. 37. — Paysanne de l'Aveyron coiffée de la « Passo ».

férente, toujours plus sombre que celle du large ruban de soie qui l'orne.

La coiffe en lingerie à bord ruché ou tuyauté, *coffo blanco*, et la coiffe en indienne, sur le dessus de laquelle s'applique un simple ruban de coton blanc, ou *tresse*, ne sont portées qu'à Villefranche-de-Rouergue et dans le canton.

Enfin, dans l'arrondissement de Rodez et dans la Montagne (arrondissement d'Espalion), les vieilles femmes portent la *passo* (fig. 37), coiffure en étoffe noire froncée, montée ou passée sur une garniture de fil de fer avec ruche plissée sur le bord, ou un bonnet d'étoffe noire.

Les hommes n'ont guère conservé que la blouse bleue, très

empesée et rehaussée de broderies de fil blanc, et le chapeau de feutre.

Au travail, le paysan quitte la blouse, enfonce son feutre, « sue en veste de bure étroite, en pantalon de gros velours. Sur la che-

Photo Claudinon-Calel.

Fig. 38. — Costumes de Gourdon.

mise grise qui bâille par le col, l'ensemble a les tons neutres du terrain cultivé. » (J. d'Arvieux.)

La blouse noire et raide est la tenue de ville, de marché ou de tribunal. On la dépose, à la messe, pour communier.

Notons ce trait que le mariage était autrefois fêté en noir.

Chapitre VI

LE BÉARN ET LE PAYS BASQUE

Nous réunissons dans un même chapitre le Béarn et le pays basque. On a tendance à les confondre : l'erreur serait grande, tant sont profondes les différences qui les séparent. En voici une qui nous touche : le pays basque n'a pas, du moins complètement, abandonné le costume : le Béarn semble ne pas l'avoir gardé, sauf dans les vallées que nous allons retrouver au chapitre suivant.

Le costume masculin basque le plus connu, parce que le roman et la gravure l'ont popularisé, est celui du *pelotari* (joueur à la pelote, jeu traditionnel du pays).

C'est celui que portaient, aux récentes fêtes des provinces françaises à Nice, « lous Muts » (les muets, en dialecte béarnais), chorale de Bayonne. Il se compose ainsi qu'il suit (les noms sont en basque, dialecte du Labourd) :

le béret, *buruesa* ou *boneta*, qu'il est inutile de décrire, puisque, plus ou moins transformé, il est en train de faire le tour du monde ;

la blouse, *chamarra*, ordinairement de reps noir ;

la ceinture, *guerricoa* ou *cintoa*, rouge ou bleue ;

le pantalon, *galtzac*, souvent blanc, parfois noir (la culotte se nomme *galtza motcha*) ;

la chemise blanche ;

les espadrilles, *espartinac*, blanches, souvent à lacets rouges, qu'il ne faut pas confondre avec les sandales, *abarcac*.

Mais le paysan (fig. 40) a un ajustement moins voyant ; il porte le béret et la blouse, le gilet, *barnecoa*, le pantalon de couleur sombre, les souliers ferrés ou les sabots, *eskalan poinac*. Un accessoire du costume masculin, quand l'homme ne porte pas le parapluie, est le *makhila*, que les touristes connaissent bien C'est un bâton, en néflier le plus ordinairement, dont on orne parfois la poignée de métal damasquiné et qui peut enfermer une canne à épée. Le type ordinaire a la poignée en corne. Le bout plombé en

Fig. 39. — Vêtements de deuil.

Photo Roger.

Fig. 40. — Ménage basque.

Photo Labouche.

Fig. 41. — Danseur.

fait une arme redoutable. Le bois est agrémenté de dessins au feu.

Le costume de la paysanne (fig. 40) comporte la robe, *zaia* ou *soina*, le plus ordinairement noire ou de couleur foncée, parfois, comme l'indique la figure, relevée sur le jupon rayé.

Le *burucoa* est un mouchoir carré de soie pour les jours de fête, de cotonnade en semaine, que l'on plie en triangle et dont on entoure le chignon. Les vieilles le portent noir.

En hiver, la femme a le capuchon, qui est une sorte de burnous, *kapusaila*.

Ce pays traditionnel a un deuil sévère (fig. 39). La femme revêt le lourd et long manteau, *kapa*, avec capuchon ; l'homme a la blouse et le pantalon noirs, avec dans le dos de la blouse, une sorte de traîne ramenée sur le bras gauche.

Les Basques ont gardé le goût des divertissements traditionnels, qui ont leurs costumes et leurs accessoires.

Sans parler des pastorales et des mascarades, où des personnages burlesques, extraordinairement déguisés, écrit M. Armand Praviel, « le seigneur, la dame, les bohémiens, le bouffon, les soldats d'infanterie..... se révèlent d'une étonnante agilité, bondissant en l'air, virevoltant, frappant leurs jambes l'une contre l'autre, les agitant comme des ailes d'oiseau », ou des merveilleuses improvisations, la danse basque est, à elle seule, un spectacle.

Les danseurs souletins, conduits par le conservateur du musée basque de Bayonne, ont remporté le plus vif succès en Roumanie et en Grande-Bretagne, au cours de ces dernières années.

Deux instruments accompagnent ces danses :

Le flageolet, *chirula*, petite flûte à trois trous que l'artiste tient de la main droite ;

Le *ttun-ttun*, longue boîte creuse appuyée sur l'épaule, garnie de cordes sur lesquelles l'artiste frappe avec une baguette. C'est le pendant du *galoubet* et du tambourin de Provence D'ailleurs, les Basques ont aussi le tambourin, *tamburina*. Nous donnons trois types de danseurs (fig. 42 à 44) :

Le *tcherrero ;*

Le *kantiniersain ;*

Le *zamaïzain*.

Les costumes de ces danseurs, dont beaucoup portent cousus sur leur chemise tous les bijoux d'or de leur famille, encore

portés dans toutes les fêtes, sont très probablement anciens. (On a fait dériver le chevalet (fig. 44) de chevalier.) Riches et bariolés, souvent rouges et or, c'est le costume des Satans, « génies du Mal ou tout au moins de la Turbulence », dit M. Praviel. Sommés d'un haut diadème à feuilles d'argent (fig. 44), ils mettent en valeur la souplesse du danseur qui exécute avec une admirable précision des pas difficiles, comme cette danse du verre, où il s'agit de

Photo Labouche frères.

Fig. 42 à 44. — Danseurs Souletins. De gauche a droite : Le tcherrero, le kantiniersain, le zamaïzain.

« décrire autour d'une coupe pleine une série de mouvements très compliqués, puis de bondir sur elle, un pied en l'air, de s'y maintenir un instant, et de sauter enfin sans la briser ni même la renverser ». (A. Praviel.)

La figure 44 montre le *zamaïzain*, le bas du corps pris dans le chevalet, *chibaleta*. Le pantalon court est à franges. Une sorte de guêtre ornée retombe sur la sandale.

Le danseur, en se trémoussant, meut en cadence ce cheval rudimentaire richement caparaçonné. On retrouve le chevalet dans le *chivau fru* de Provence.

Chapitre VII

LES PYRÉNÉES

M. Le Bondidier n'a pas seulement, dans le très beau musée qu'il a installé au château fort de Lourdes, réuni de riches collections. Il a fait beaucoup pour le maintien du costume. Les grandes fêtes toulousaines du costume pyrénéen qu'il organisa, il y a quelques années, réunirent trois cents participants (Bethmale seule en avait envoyé quarante).

M^me^ Philadelphe de Gerde (fig. 45) a fait le même effort. Poétesse, oratrice d'une grande prise sur les foules, elle a formé un groupe de danseurs bigourdans (fig. 46), qui a, nous écrit-elle, « promené depuis dix ans le costume bigourdan authentiquement reconstitué dans le Midi charmé et à travers la France qui n'en croit pas ses yeux ».

Les vallées pyrénéennes (Bigorre, Bethmale, Ossau, Luchon, Aure, Massat, etc...) ont, de par leur situation géographique, le privilège de la fidélité et de la variété.

Pour la Bigorre, la coiffure féminine caractéristique est le capulet (fig. 45), posé sur une sorte de serre-tête. Il est encore porté, au moins le dimanche. Le fichu est à ramages (fig. 46).

La jupe, rayée, est recouverte d'un tablier le plus ordinairement de couleurs vives (fig. 46).

La coiffure de l'homme est le béret, analogue au béret basque, ou le bonnet fig. 46). La veste peut se terminer par des pompons ou s'ouvrir sur la chemise. La chemise est nouée négligemment.

La chaussure est le plus ordinairement la sandale.

Le costume de Massat, au pays de Foix, est encore porté par les femmes. Dans les fêtes (fig. 47), les hommes ont la veste courte à boutons dorés comme ceux du gilet, le pantalon collant

Fig. 45. — Bigourdane (Philadelphe de Gerde).

Photo Alix.

Fig. 46. — Groupe de Bigourdans et de Bigourdanes.

collant aux guêtres, le tout bleu sombre. Le bonnet, en feutre, se rapproche de la *baratina* catalane.

Les femmes ont pour coiffure la *liadoure*, coiffe en toile blanche de forme triangulaire qui recouvre les cheveux et moule le front. Une pointe retombe sur les épaules. Le reste du costume comprend un corsage rouge ou vert, avec collerette de toile blanche, les manches du corsage laissant passer celles de la chemise, un tablier, une jupe courte plissée. On remarquera (fig. 49) une autre coiffure, sorte de corne terminée par une queue, et (fig. 47) la pyramide de fleurs blanches fixée sur le bonnet de la mariée.

Le costume féminin bethmalais comporte, comme coiffure, une sorte de cornette religieuse garnie de velours. Sous la cornette, une coiffe blanche, que continue une pièce d'étoffe blanche se terminant en pointe sur un riche corsage brodé de couleurs vives. La jupe, longue, est historiée dans le bas et s'orne de deux longs rubans noués autour de la taille. Les sabots sont relevés par le bout.

Le costume masculin de Bethmale (fig. 48) comprend pour coiffure une sorte de calotte. La veste blanche est brodée aux épaules. Du cou pendent deux glands. Une ceinture, placée très haut, retient la culotte, attachée au bas. Les sabots, plus recourbés que ceux des femmes, se terminent par une longue pointe.

La vallée d'Ossau (fig. 50) mériterait une étude particulière. Jusqu'à leur première communion, les filles portent le bonnet et la robe d'une seule pièce, boutonnée dans le dos. Après cette date, elles adoptent le costume des femmes.

Le capulet (Pl. II) est rouge et se porte sur une coiffe blanche, ou plus exactement, sur un bonnet blanc qui enserre la tête. Les cheveux sont noués en natte par un ruban orné de boules en passementerie. Le corselet est de couleur, orné de filigranes et d'une passementerie d'or ou d'argent. Sur le corselet se drape un châle multicolore, de couleurs variées, avec dessins à ramages (fig. 50). Plus il est voyant, plus son élégance est grande : il est parfois doré. Ce châle se plie en triangle : il couvre la poitrine et entre dans le corselet, dont ses pointes dépassent le bas. La jupe est bleu marine. Le jupon est rouge. La femme porte des guêtres blanches et des sabots à bouts relevés en spirales. Comme bijoux : la croix et le cœur, maintenus par un ruban de velours noir.

Photo Labouche frères.

Fig. 47. — Noce massatoise

Photo Labouche frères.

Fig. 48. — Ménage bethmalais.

Photo Fauré.

Fig. 49. — Jeune Massatoise.

Les couleurs ou les détails du costume féminin, dans la vallée d'Ossau, portent avec eux une signification. La veuve est toujours en noir. Les femmes mariées prennent entre vingt-cinq et vingt-huit ans le capulet noir. La jeune fille a le tablier blanc; la jeune femme, le tablier noir. L'héritière porte le jupon rouge comme les autres jeunes filles, mais orné d'un large ruban de soie verte.

Photo Labouche frères.

Fig. 50. — Groupe d'Ossalois et d'Ossaloises.

Le trait caractéristique du costume masculin est la veste rouge, portée par les jeunes gens. Les sabots de l'homme sont, comme ceux de la femme, terminés par des bouts relevés en spirales. Mais, chez l'homme, les deux faces de l'étrave du sabot sont symétriques; l'une des deux faces du sabot de la femme est moins inclinée que l'autre.

Jeune femme de la vallée d'Ossau.

Chapitre VIII

LE ROUSSILLON

Le type très nettement marqué du pays, son voisinage de la Catalogne espagnole, donnent au costume roussillonnais un caractère spécial.

La vieille paysanne porte encore le mouchoir sur la tête, la robe unie de teinte foncée, le tablier à rayures, le col avec plastron et bas de manches blancs.

Dans le monument aux morts d'Osséja, le sculpteur Raymond Sudre a fixé le costume féminin de la Cerdagne française : mouchoir sur la tête, fichu, manches de corsage longues, jupe assez ample.

La jeune Catalane a la coiffe blanche (fig. 51). La robe est ouverte sur un devant blanc à col montant : le tablier, à rayures ou à pois, s'arrête à la taille.

Ici, le costume masculin n'a pas disparu.

La coiffure est la *baratina* (fig. 54), qui n'est pas sans rapports avec le bonnet phrygien et que le sculpteur Sudre a fixée dans son monument de Perpignan à la chanson catalane. (On remarquera la guitare espagnole, fig. 52.)

Tantôt, la veste a un col et des manches ; tantôt, c'est une veste noire sans manches, ouverte par devant et laissant voir la chemise à rayures ; tantôt enfin, elle est supprimée et l'homme ne porte qu'un gilet (fig. 54) ou reste en corps de chemise (fig. 53).

Le pantalon est souvent en velours.

Un trait essentiel est la ceinture, *faixa*, qui se porte plus ou moins large (fig. 53 et 54) et paraît assez voisine de la *talhola* languedocienne et provençale. Elle est ordinairement de couleur vive.

La chaussure courante est la sandale, l'espadrille, *espardenya*.

A noter le costume particulier du pêcheur catalan.

Il porte le mouchoir en pointe sur la tête, le gilet noir sans manches, la culotte de velours, et va pieds nus.

Fig. 51. — Catalane.

Fig. 52. — Guitariste catalan.

Photo Doutres.

Fig. 53 et 54. — Jeune et vieux Catalans.

Chapitre IX

LE LANGUEDOC

Riche de passé, fier de sa langue, le Languedoc, surtout le Bas-Languedoc, n'a guère conservé le costume.

Les coiffes seules semblent avoir survécu : encore sont-elles en train de disparaître, comme le *bonnet-linge*.

A la récente Sainte-Estelle (fête annuelle du Félibrige) d'Agde, nombre d'Agathoises ont repris le *sarret*, intelligente modernisation de la coiffe ancienne (fig. 55).

La coiffe de Béziers (fig. 56) n'est plus qu'un souvenir, comme la belle coiffe albigeoise.

Jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle, la grisette toulousaine (la grisette est la fille de modeste condition) portait le madras autour de la tête, le caraco froncé en soie, le tablier à ramages (fig. 57). Les personnes âgées ont conservé cet ajustement jusqu'à 1900 environ.

Dans les félibrées de l'Ecole des Pyrénées, de jeunes filles de la bonne société ont remis en honneur le très beau costume de la bourgeoisie toulousaine aisée, du début jusqu'au milieu du XIX^e^ siècle (fig. 57 à 59).

En voici le détail : la coiffe de dentelle, *cofo* ; le grand châle indien ; le corsage avec engageantes de dentelle aux manches ; le tablier à ramages, *davantal* ; la jupe d'étoffe noire.

Pour bijoux, la chaîne et la croix d'or. (La femme du peuple, en Bas-Languedoc, porte pour *dorures* la *coulana*, chaîne-bijou à cinq tours).

Le costume de la campagne toulousaine (Muret) n'a guère de typique que le grand chapeau à brides et le fichu (fig. 58).

La figure 59 donne le costume du Lauraguais (Castelnaudary) : coiffe garnie de dentelles, fichu rayé, tablier à ramages.

Le costume masculin du Languedoc (fig. 60), blouse ou veste, chapeau de feutre ou casquette, etc..., ne présente rien de caractéristique, sauf peut-être, la ceinture, *talhola*.

Photo M. T. I. L.

Fig. 55. — Agathoise.

Photo E. D. B.

Fig. 56. — Biterroise.

Fig. 57 à 60. — De gauche a droite : Toulouse, Muret, Castelnaudary, Revel.

Chapitre X

LE GÉVAUDAN, LE VELAY, LE VIVARAIS

Le Gévaudan, le Velay et le Vivarais faisaient administrativement, sous l'ancien régime, partie du Languedoc : mais ils forment, en réalité, une région à part, montagneuse et rude, que les mœurs et le climat rapprochent plutôt du Rouergue et de l'Auvergne.

M. Balmelle assure que les anciens costumes de la *France pittoresque* d'Abel Hugo (1838) se sont conservés jusqu'au premier quart du siècle actuel : feutre noir, *matelote* (habit court, à petites basques, en cadis blanc), pantalon de bure marron à pont-levis, hautes guêtres et sabots ferrés, sans garniture, mais étoffés d'un peu de paille. L'on voit encore aux foires les paysans en blouse bleue brodée autour du cou et sur la couture des épaules. Sous la blouse, le gilet et le pantalon de bure, couleur robe de capucin. Les souliers ferrés ont remplacé les sabots de noyer, toujours en usage à la ferme. Le feutre, noir et large, préserve de la pluie, de la neige et du soleil.

Les montagnardes portaient des robes de *burel*, étoffe lourde et inusable de laine qui gardait la coloration naturelle de la matière première : marron, jaune foncé ; aux jours de fête, des châles des Indes, fleuris de laine ou de soie, descendaient en pointe sur le dos. Le chapeau rond, minuscule, de feutre noir, se met encore sur le bonnet en Velay.

Les Lozériennes ont le bonnet noir plissé ou blanc tuyauté, garni chez les riches de dentelles ou de larges rubans de couleur. Une mention spéciale est due au chapeau à l'ombrage, porté surtout dans le Velay (fig. 61). Les figures 62 à 64 réunissent trois types de coiffures vellaves : un bonnet blanc serré sur le haut de la tête par un large ruban noir; un petit chapeau de feutre noir sur la coiffe blanche, comme l'a vu George Sand ; un vaste nœud posé en papillon sur une coiffe en éventail.

Photo Margerit-Brémond.

Fig. 61. — Chapeau a l'ombrage.

Photo Laurent-Moniet.

Fig. 62 à 64. — Ponote, Valadière, Espaliotte.

Chapitre XI

LE DAUPHINÉ ET LES ALPES DE PROVENCE

L'ouvrage d'Edmond Delaye, *Les anciens costumes du Dauphiné*, nous renseigne sur une contrée où le costume, très curieux, n'a guère survécu. On doit noter cependant les efforts de rénovation tentés par M. Marcel Provence dans les Alpes provençales. Les saisons d'art qu'il organise font une part très large à l'art du costume.

Entre 1690 et 1710, le montagnard alpin porte la culotte, les bas avec jarretières, la longue veste non boutonnée, du type habit à la française, le gilet voyant, le chapeau à larges bords retroussés sur trois côtés. Après 1710, ce chapeau se rapetisse. Sous Louis XVI, les bords relevés se dégrafent (*chapeau clabaud*). Le bonnet de laine, assez souvent rouge, est encore en usage.

Les femmes ont sur la tête un mouchoir ou un châle de couleur; le corsage est petit, à manches longues, à basques recouvertes par la ceinture de la jupe; celle-ci est longue, ample, de couleur unie, à gros plis; les bas sont de laine blanche ou brune; les souliers sont plats. On porte aussi la galoche.

Le Queyras a conservé quelques traits du vêtement ancien. A Saint-Véran (fig. 65), les vieilles femmes se coiffent encore du bonnet noir, dit *béguin*.

« Le costume », nous dit M. E. Roux-Parassac, « se compose de deux robes superposées : celle de dessus est la *gounello*, celle de dessous, le *gouneloun*. »

Le corsage se termine en pointe par derrière : il est baleiné sur les hanches. La chemise dépasse autour du cou en collerette, *listo*. Le fichu, large, se croise par devant en pointe : une plaque, *peço*, ferme la ceinture. Le tablier, *faudier*, est large et lourd, en serge ou en soie (fig. 66).

La coiffe, de toile de chanvre bordée de dentelle au carreau avec

Photo Muller.

Fig. 65. — Femmes de Saint-Véran.

Photo Raybaud.

Fig. 66. — Groupe de Dauphinoises.

plis à la Fontanges, a parfois, sur les côtés, des ailes relevées en cornette que l'on abaisse pour les deuils.

La croix d'or ou d'argent est suspendue à un ruban de velours noir avec cœur servant de coulisse.

Dans le Briançonnais (fig. 67 et 68), la coiffure du XVIII[e] siècle rappelait un peu celle de la Boulonnaise. Elle a cédé à la cornette, *corneto*, ordinairement tuyautée, en mousseline ou toile et coton intercalés. Les dimanches et fêtes, on la porte avec des rubans de couleur (*cornette garnie*).

La Vallousie avait, sous Louis-Philippe, le *bonnet-béguin*, dont l'avant, orné d'une pointe, annonce la *frontière* de Savoie ; le Vercors a eu la *calette*, puis le *bonnet à brides*.

Dans les Terres Froides, les femmes posaient sur le bonnet un grand chapeau de paille de blé. Vers 1850, le chapeau des hommes était encore à calotte haute, à bords plats et grands, en feutre rigide à longs poils.

La coiffe du Gapençais (fig. 69) avait un fond de bonnet très haut et une large bordure.

Les coiffures du Grésivaudan étaient extrêmement variées. La plus commune est la *calette* ou *coïffe*, qui ressemble à une mitre avec deux barbes descendant sur les épaules (fig. 70). On portait aussi un bonnet plus simple, sur lequel s'emboîtait un bonnet de linon.

Le châle, appelé mouchoir ou fichu, est un carré plié en deux en diagonale, ce qui donne trois pointes : l'une dans le dos jusqu'à la ceinture, les deux autres se croisant sur la poitrine, passant derrière la bavette du tablier et entrant dans la ceinture du jupon. Il y a trois plis vers la nuque.

Un décolletage en pointe laisse la place au velours noir qui retient la croix jeannette.

Le tablier, *foudar* ou *fôda*, était, au commencement du XIX[e] siècle, en étoffe de Limoges rouge, unie ou à petites raies noires ; il a été, plus tard, en futaine ; les dimanches et fêtes il était en soie noire ou puce.

Dans le Champsaur, la femme porte encore le large chapeau de paille sur une coiffe à godets et quelquefois à pans tombants.

Le fichu est croisé sur le tablier de soie ; la jupe, à godets, est en étoffe fleurie.

(Extrait de Delaye : *Anciens Costumes des Alpes du Dauphiné.*)

Fig. 67 et 68. — Briançon.

(Extrait de Delaye : *Anciens Costumes des Alpes du Dauphiné.*)

Fig. 69 et 70. — Gap et Grésivaudan.

Chapitre XII

LA SAVOIE

Les costumes savoyards ont été décrits par Miss Estella Canziani (*Les Costumes de la Savoie*) et par M. Léandre Vaillat dans l'ouvrage *Notre Savoie*, publié sous sa direction et où il s'est réservé le chapitre de l'art. Nous suivons ici M. Vaillat.

La première remarque à faire est que, ainsi que nous l'avons vu pour les Pyrénées, les vallées : Bonneval, Bessans, Valloires, les Arves, etc..., ont chacune leur type de costume porté dans deux ou trois communes seulement. Il n'y a guère que les accessoires qui ne varient pas ou varient peu.

Mais, de même que, aux yeux de beaucoup, Arles symbolise la Provence, c'est l'ajustement de la Tarentaise, avec la *frontière*, qui semble résumer toute la Savoie, et, dans la Tarentaise, celui de Bourg-Saint-Maurice. A vrai dire, c'est surtout en Tarentaise et en Maurienne que le costume s'est maintenu.

La *frontière* (fig. 71) est une « moitié d'armet de carton, échancré de deux demi-lunes, dégageant une pointe aiguë en saillie sur le front, recouvert d'une étoffe brodée ou brochée, bordé de larges galons d'or ou d'argent et rehaussé de broderies où s'opposent hardiment le vert véronèse, les rouges et les violets ». Emboîtant exactement la tête, elle « s'évide au-dessus du visage en un double

croissant d'or et fixe ses trois crampons sur le front et les tempes. Les cheveux sont tressés en cordelettes nouées en cercle par un entrelacs de velours noir, hérissé d'épingles dorées qui forment auréole en arrière de la frontière.

Photo Syndicat d'initiative de la Savoie. *Photo Grimal.*

Fig. 71 et 72. — Tarentaises.

« Aux jours de fête, d'amples nœuds de rubans d'or, brodés de soie, mettent des papillons sur la tête des femmes et sont retenus par une jugulaire de perles tressées, larges de deux doigts, de couleurs assorties à la coiffe, aux nuances du fichu et du tablier, qui

pend sous le menton en partant des pointes basses de la *frontière*. » (La figure 71 représente la reine du groupe de l'Union des Syndicats d'initiative de Savoie aux récentes fêtes de Nice.)

On a souvent comparé cette coiffure à celle sous laquelle nous voyons ordinairement Marie Stuart ou à celles que dessina Holbein. Mais c'est tout le costume du Bourg-Saint-Maurice qui rappelle l'époque des Stuarts ou des Médicis. La coiffure de velours noir ou de couleurs sombres, la guimpe de dentelle blanche, recouvrant largement la poitrine en triangle, la robe noire recouverte d'un tablier de soie noire bordé et rayé de couleurs vives, à rubans d'attache, sans bavette, tel est le vêtement de semaine. Le dimanche, le châle de couleur est remplacé par un châle de velours noir brodé d'or. L'ensemble est seyant et noble. « Les femmes se tiennent comme des idoles parées », dit M. Vaillat. « Elles semblent parées pour un bal de cour », dit M. de Bissy (fig. 72).

La jupe savoyarde, en cloche, est pesante et raide : Miss Canziani assure que les jupes les plus légères des femmes pèsent trois kilogrammes.

Avec quelques nuances, le costume ainsi décrit se porte encore dans toute la Tarentaise, de Moutiers jusqu'à Val d'Isère.

« Dans la Haute-Maurienne, de Bonneval-sur-Arc jusqu'à Modane, (avec des variantes à Bessans), les femmes s'habillent selon un style plus conforme à l'austérité et à la désolation de cette vallée : le corsage est noir avec des manches énormes, le fichu et le tablier noués à la taille sont noirs, comme la robe froncée à la ceinture (fig. 74). Un bonnet de soie noire arrondit autour du front sa double auréole de tulle noir gaufré, tandis que, sur le front plat de la coiffe, un nœud double, rouge feu, s'écrase et que les deux pans, ramenés en brides autour du visage, s'attachent sous le menton comme une cravate (fig. 74). » A Megève et à Faucigny la coiffe est une sorte de turban (fig. 73).

Dans les villages qui entourent Saint-Jean-de-Maurienne, la coiffe est blanche. A Fontcouverte, comme aux Arves d'ailleurs, le fichu de cotonnade croise sur les épaules un semis de fleurettes et s'engage dans une haute ceinture de laine, plus ou moins bariolée, qui entoure la taille, l'équarrit, l'enferme en une gaine. Le cœur et la croix d'argent, de proportions abondantes, se balancent, enfilés dans un ruban de velours noir, sur le devant de la ceinture.

Photo Louis Morand.

Fig. 73. — Megève et Faucigny.

Photo Grimal.

Fig. 74. — Lanslebourg (Haute-Maurienne).

Un autre costume caractéristique est celui des Tarines. Elles portent, les jours de fête, un châle de soie à franges, d'un ton éclatant, plissé dans le cou pour dégager la nuque que cerne un ruché de linon à menus plis.

A Saint-Colomban et à Saint-Alban-des-Villards, la jupe, au lieu de se balancer en plis recourbés, tombe droite en tuyaux d'orgue. Les costumes de Brides-les-Bains, de Montaimont et de Valmeinier (fig. 75 à 77) méritent l'attention.

Si le costume de la Haute-Maurienne est austère, celui de Saint-Jean d'Arves et de Saint-Sorlin d'Arves est somptueux (fig. 78 et 79). La jupe est ample, plissée, coupée à mi-hauteur d'une ou de plusieurs bandes de drap bleu. Une large ceinture de drap est lacée de chaînettes comme un corselet.

Mention spéciale doit être faite des bijoux, dont les plus courants sont le cœur et la croix d'or ou d'argent passés dans un ruban de velours noir. On fabriquait autrefois les parures savoyardes à Chambéry et à Turin : elles se transmettaient de mère en fille, « toujours », dit encore M. Vaillat, « à l'échelle des costumes et suivant le caractère de leurs variantes ». Il y voit un certain luxe barbare, analogue à celui des frontails et des harnachements de mulet.

Du reste, nulle part ailleurs plus qu'en Savoie, les atours féminins ne s'accordent avec le type ethnique et les lignes du paysage, accord où nous voyons la justification du costume régional. Cette harmonie sentie confusément, la récente incorporation dans la nationalité française, une vie plus patriarcale, expliquent sans doute la résistance des costumes savoyards dont quelques-uns, dit M. de Bissy, se sont « cristallisés ».

On a voulu saisir des ressemblances entre les costumes de certaines vallées de Savoie et ceux de la Souabe, de la Vénétie, du pays napolitain, des pays barbaresques. Le corselet des Villards, rejeté au début du XVIII[e] siècle, était un corselet à la turque.

Le costume masculin en drap blanc a disparu : seuls, survivent les costumes en drap bleu ornés de parements de velours noir. On porte encore le feutre noir et rond à larges bords ; on ne porte plus la cravate rouge, autrefois courante.

Photos Grimal.

Fig. 75 à 77. — Brides-les-Bains, Montaimont et Valmeinier (Basse-Maurienne).

Photos Grimal.

Fig. 78 à 80. — Saint-Sorlin d'Arves et Fontcouverte (Basse-Maurienne).

Chapitre XIII

LE COMTAT ET LA PROVENCE

Qui parle du costume provençal pense aussitôt à celui des filles d'Arles (fig. 81, 82).

Tant qu'il a vraiment vécu, il a évolué. On suivra cette évolution, nous l'avons dit dès notre préface, soit au Museon arlaten, dans les collections amoureusement ordonnées par Mistral, soit dans l'ouvrage si complet de J. Charles-Roux sur le costume en Provence.

Le P. Dumont nous a laissé une description du costume féminin d'Arles (1784) : c'est le *droulet*, le jupon, le tablier avec *clavier*, chaîne d'argent où pendent les clefs, la coiffe ou le chapeau noir. Que l'on compare avec le type classique de l'Arlésienne.

Le *droulet* est ainsi défini par Mistral : « Espèce de hongreline ou de casaquin à longues basques flottantes qui dessinait parfaitement la taille et que les femmes d'Arles portaient sur la robe. » Ouvert sur le devant, coupé droit le long des aisselles, il n'avait pas de collet et tombait sur les manches. L'hiver, il était de velours ou de soie brodée; l'été, de mousseline claire.

La coiffe, vaste et de dentelle, *recouleto*, le petit mouchoir, *plechoun*, prenant la coiffe au-dessus du front et venant se nouer sous l'oreille gauche ou sous le menton ; le corset, *cors*, très rigide, en damas ou en soie ; le fichu de dentelle ou de mousseline brodée, *moudesto ;* le *droulet ;* la jupe courte à mi-jambes, tel est le costume que décrit J. Bourrilly (*Le costume d'Arles*), comme celui du début du XIX^e^ siècle. Après la Révolution, le *droulet* disparaît ; la coiffure est la *cambresino* ou la *cardelino*. On peut marquer les étapes de 1820 à 1850.

« Après 1848 », écrit Mistral en 1884, « la coiffe prend la forme d'un bonnet de République et, le bout de ruban retombant libre du côté droit, la coiffure arlésienne arrive peu à peu à cette élégance qui l'a tant fait remarquer depuis une trentaine d'années. »

La mince marge blanche du fichu de mousseline qui apparaissait

Photo L. A. *D'après Lelée.*

Fig. 81 et 82. — Arlésiennes.

Photo L. A. *Photo S. F. N. G.*

Fig. 83 et 84. — Arlésiennes.

sous le fichu d'indienne « s'élargit et devient la large *chapelle* à plis nombreux et réguliers, d'une éblouissante blancheur », qui, avec les *dorures* et les pierreries, fait le costume si somptueux. « Le ruban de tête (fig. 84) s'étage sur la coiffe plus petite et enserre les cheveux jusqu'au-dessus de l'oreille recouverte par les bandeaux à la vierge : le bout du ruban, entouré de riches dentelles, se détache et flotte mollement jusqu'aux épaules. » (Bourrilly.)

Plus récemment, vers 1890, la *chapelle* s'est faite plus étroite, à plis rectilignes, réunis à la ceinture. Le fichu s'est redressé ; il se croise seulement à la ceinture et les bouts sont ramenés en avant et fixés par des épingles de façon à former une sorte de cœur. Tout cela se détache sur l'*èso* noire à manches étroites.

Ce qui fait le caractère du costume d'Arles, c'est d'être un vêtement ajusté. L'Arlésienne, au moyen d'épingles, compose elle-même les plis de sa *chapelle* et de son fichu : elle peut, par des modifications de détail insignifiantes, donner à sa toilette un cachet particulier.

L'ancien manteau, l'*enveloppe*, est généralement remplacé par le manteau de mérinos, de cachemire ou d'éolienne (fig. 84), bordé de velours, de satin, de moire ou de fourrure.

Dans les travaux du *mas* ou de l'atelier, l'Arlésienne porte la *cravato* (fig. 83). C'était d'abord une sorte de voile ou de mouchoir qui serrait les cheveux. Peu à peu, les cheveux sont sortis de cette gaine, et le petit voile a été réduit à un ornement léger de l'effet le plus gracieux. C'est une pointe de percale ou de toile fine nouée sur le devant en oreilles de lapin. Elle est blanche, unie ou piquée de pois rouges, bleus, violets, ou encore ornée de fleurs.

La Niçoise a le *cairèu* (fig. 88) sorte de « soleil » ; elle porte encore le grand chapeau plat de paille (fig. 85). La fleuriste niçoise, dont la représentation est au Museon arlaten, a le bonnet tuyauté, la robe en toile d'Orange, un châle gai, un tablier de soie légère.

Les moissonneuses et les paysannes de Basse-Provence se coiffent, aux champs, de la *capuche* (fig. 87).

Dans toute la région de Draguignan, on porte encore, et l'on a porté dans toute la Basse-Provence, la coiffe sous le chapeau avec plus ou moins de hauteur de calotte (fig. 86).

On trouve même, au Museon, la résille italienne, *scuffia*, en filet brodé avec pompons, sur la tête de la pêcheuse, qui a la gorge-

Photo Le Deley.

Fig. 85. — Niçoise.

Photo Tuby.

Fig. 86. — Moissonneuse de Draguignan.

Photo Tuby.

Fig. 87. — Moissonneuse et paysanne de la Basse-Provence coiffées de la « capuche ».

Photo Desgranges-Giletta et Cie éd.

Fig. 88. — Niçoise coiffée du « cairèu ».

rette plissée et le tablier, *devantié*, en camarotte. Le costume marseillais (fig. 89) paraît abandonné, en dépit des efforts de quelques félibres, comme M. Conio. C'était le caraco d'indienne, *pounchoun*, le jupon piqué, et, comme coiffure, la *couifo à canoun* ou la *couqueto*.

Le costume masculin se compose de la chemise et du pantalon blancs et d'une large ceinture.

Quelques types masculins ont conservé une certaine origina-

Photo Conio.

Fig. 89. — COSTUMES MARSEILLAIS.

lité dans l'ajustement. Le pêcheur marseillais est longtemps resté fidèle à la veste et au gilet de tiretaine, au pantalon de bure marron ; le rentier à la *barrette*, sœur de la *baratina* catalane, au *camisoun* de toile blanche, à la large culotte de bure.

Enfin, il est superflu de décrire le costume du tambourinaire (fig. 91) et celui du gardian de Camargue (fig. 90) que de bons mainteneurs, comme MM. Folco de Baroncelli et J. d'Arbaud, semblent bien avoir sauvés.

Photo Wide World.

Fig. 90 — Gardian de la Camargue.

Photo Novaro.

Fig. 91. — Tambourinaires.

Chapitre XIV

LA CORSE

Terre du maquis, des bandits, des bergers, qui a gardé une originalité prenante.

Récemment, au couronnement de Notre-Dame-de-la-Garde, à Marseille, un groupe de dames corses de Marseille, sous la direction du poète C. Giovoni, avait repris le costume national (fig. 92).

La coiffure est le foulard, *filaru* (fig. 92), carré de soie plié en triangle et noué sous le menton. (On l'appelle aussi *mèzzaru*, mais improprement : le *mèzzaru* était une jupe spéciale que l'on ramenait par derrière sur la tête et qui marquait plus spécialement le grand deuil des veuves.)

Le foulard ne se porte plus guère : mais les femmes du peuple mariées sont demeurées fidèles au reste du costume : caraco collant avec basques et col fermé, sans aucune fantaisie, noir le plus souvent, ou d'étoffe imprimée de couleur, à dessins très simples, petits pois ou fleurettes ; jupe longue froncée à la paysanne (fig. 94).

Longtemps, la femme mariée corse n'a porté que le noir ; en tout cas, les nuances de l'étoffe imprimée ne sont jamais criardes.

Le costume masculin est traditionnellement de velours dit chasseur avec poches et ornements locaux.

Le gilet comporte souvent une poche unique, qui fait tout le tour de la taille. Une poche, unique aussi, tient tout le veston et sert de gibecière au chasseur.

Les charretiers portent encore la blouse de toile quadrillée.

La cravate de deuil, grand plastron noir qui cachait complètement la chemise, a disparu.

A côté du large chapeau de feutre, notons la caractéristique *barretta misgia*, sorte de bonnet phrygien, qui est en train de disparaître (fig. 93). Le bonnet corse est toujours noir : c'est un long fourreau, redescendant de la tête sur l'épaule jusqu'à la boutonnière du veston.

Photo Sport

Fig 92. — Groupe de femmes corses.

Photo Moretti.

Fig. 93. — Corse coiffé de la « barretta misgia ».

Photo Cardinali.

Fig. 94. — Femmes corses.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE . . . . . VI à IX

CHAPITRE PREMIER. — La Marche, le Limousin, le Périgord . . 10 à 13
— II. — L'Auvergne . . . . . 14 à 17
— III. — L'Aunis, l'Angoumois, la Saintonge . . . . 18 à 21
— IV. — La Guyenne et la Gascogne . . . . . 22 à 25
— V. — Le Quercy et le Rouergue . . . . . 26 à 29
— VI. — Le Béarn et le Pays Basque . . . . . 30 à 33
— VII. — Les Pyrénées . . . . . 34 à 39
— VIII. — Le Roussillon . . . . . 40 à 41
— IX. — Le Languedoc . . . . . 42 à 43
— X. — Le Gévaudan, le Velay, le Vivarais . . . . 44 à 45
— XI — Le Dauphiné et les Alpes de Provence . . . 46 à 49
— XII. — La Savoie . . . . . 50 à 55
— XIII. — Le Comtat et la Provence . . . . . 55 à 61
— XIV. — La Corse . . . . . 62 à 63

1733. — ÉVREUX, IMPRIMERIE HÉRISSEY. — 10-32